MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

MÉMOIRES PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE DU CAIRE, SOUS LA DIRECTION DE M. PIERRE JOUGUET. — TOME LXIII

LES DESSINS ÉBAUCHÉS DE LA NÉCROPOLE THÉBAINE

(AU TEMPS DU NOUVEL EMPIRE)

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
(FONDATION CATENACCI)

PAR

MARCELLE BAUD

ÉLÈVE DIPLÔMÉE DE L'ÉCOLE DU LOUVRE



LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1935

MÉMOIRES

PUBLIÉS

PAR LES MEMBRES

DE

L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

DU CAIRE

TOME SOIXANTE-TROISIÈME



MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

MÉMOIRES PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE DU CAIRE, SOUS LA DIRECTION DE M. PIERRE JOUGUET. — TOME LXIII

LES DESSINS ÉBAUCHÉS DE LA NÉCROPOLE THÉBAINE

(AU TEMPS DU NOUVEL EMPIRE)

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
(FONDATION CATENACCI)

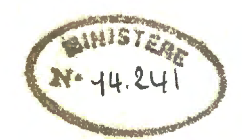
PAR

MARCELLE BAUD
ÉLÈVE DIPLÔMÉE DE L'ÉCOLE DU LOUVRE



LE CAIRE
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1935



À

EDMOND POTTIER

AVANT-PROPOS.

Mariette, au tome second de son *Voyage dans la Haute-Égypte*, nous donne une description du temple d'Edfou et de la partie de ce temple qu'il appelle la sacristie. Cette sacristie du temple, qui en était aussi bien la bibliothèque, conservait les livres rituels dont les noms étaient inscrits en longues listes sur la muraille. La description est très complète : nous voyons ce que renfermait tel ou tel coffre de la sacristie. Nous relevons cette phrase[1] : « ... dans le second coffre était contenu... le Livre des prescriptions qui regardent les peintures des murailles et les proportions à donner aux figures ».

Coffres et papyrus sont aujourd'hui complètement détruits, incendiés, pulvérisés, il ne nous en reste rien; seuls les noms des livres gravés sur la muraille nous indiquent ce qui est perdu et nous laissent le regret de ne pas avoir ces guides sûrs pour nous conduire à travers nos recherches.

Les « prescriptions qui regardent les peintures des murailles et les proportions à donner aux figures », nous devons maintenant en reconstituer les lois d'après des éléments épars et assez difficiles à grouper, pris sur les monuments eux-mêmes. L'état d'inachèvement de certaines de ces peintures peut révéler la manière dont elles étaient faites. Nous voyons par certaines chapelles de Deir el-Bahari ou de Karnak que les parois peintes des temples ne

[1] Mariette bey, *Voyage dans la Haute-Égypte*, t. II, p. 96.

différaient guère de celles des tombes; une étude des procédés de dessin et de la peinture des murailles peut être faite aussi bien dans une tombe que dans un temple. Or nous avons un chantier merveilleux pour une telle étude, à Thèbes, dans l'immense nécropole de Gournah, où le nombre des tombeaux laissés inachevés est considérable.

Il est à croire que les Égyptiens anciens avaient les mêmes habitudes que les Arabes modernes qui ne pourraient admettre de vivre dans une maison complètement terminée et négligent toujours quelque chose dans la construction. En voyant le très grand nombre de tombes inachevées dans la nécropole thébaine, on peut se dire que, si les Égyptiens ne laissaient pas de parti pris l'œuvre à l'état d'ébauche, du moins ils se préoccupaient peu de la voir finie et ne croyaient pas que la valeur des scènes fût en rien diminuée par cet abandon. Les tableaux à signification magique agissaient aussi sûrement à n'importe quel état du travail; les décorateurs ne cherchaient pas à composer un ensemble et à le terminer à date fixe. On a l'impression, dans toutes les tombes thébaines sans exception, que le travail a été commencé, continué et terminé, sans plan d'ensemble, avec l'insouciance du lendemain qui caractérise les peuples des pays chauds. L'absence de composition initiale se révèle dans les tombes les plus grandioses aussi bien que dans les plus simples; non visible toujours à un premier examen, elle se traduit souvent par une interversion des thèmes qui sont rarement tous à la place assignée par les idées religieuses.

Nous concevons maintenant la composition d'une manière tout autre. Surtout en admettant la division par registre et un thème obligé pour telle ou telle paroi et telle ou telle partie de chaque

paroi, nous imaginons les personnages et les objets distribués d'avance par de très larges ébauches destinées à leur assigner une place et à équilibrer les différentes masses de la scène. Chez les Égyptiens il n'en était pas de même. Le thème choisi pour une certaine muraille était commencé d'un côté et fini de l'autre, simplement. Si bien que, quand on parle d'ébauches de dessins égyptiens, il n'est question en aucun cas de la mise en place d'une composition envisagée comme ensemble.

Ce laisser-aller était poussé si loin qu'il n'est pas rare de trouver des tombes non complètement creusées, alors qu'un mur déjà dressé commence à recevoir la peinture (tombeaux 229, p. 198, et 91, p. 137). Ailleurs, les entrepreneurs ont fait preuve d'une insouciance encore plus grande; ils ne se sont pas rendu compte tout d'abord où ils allaient creuser et se sont laissés surprendre par les veines de qualités différentes du calcaire (Ramose n° 55).

Dans d'autres tombes prévues pour être peintes et traitées comme telles, c'est la composition des murs qui révèle cette insouciance. Dans d'autres, enfin, un manque de place imprévu fait serrer les personnages au bout d'un registre comme les lettres qu'un écolier entasse à la fin d'une ligne.

Toutes les tombes inachevées en si grande quantité dans la nécropole thébaine renferment des dessins à différents degrés d'achèvement, depuis l'ébauche très rapide du trait jusqu'à l'état presque complet du motif où il n'y a plus que les noirs à poser.

Comment ils étaient posés en dernier lieu, après les blancs et après les couleurs, comment tout le travail était préparé, exécuté, fini, c'est ce que pourront peut-être montrer les ébauches retrouvées dans toutes les tombes et comparées entre elles.

Le travail le plus important de cette étude a donc consisté à copier et à décrire aussi exactement que possible tous les motifs inachevés de la nécropole thébaine, dans toutes les tombes, sculptées ou peintes, qui en présentaient. Quelques-uns seulement de ces motifs furent pris en photographies; ce sont ceux dont la technique sommaire ne nous apprenait rien de nouveau, ou ceux dont la valeur artistique était nulle. Il ne faut pas oublier, en effet, que les tombes thébaines sont œuvres d'artisans (comme la plupart des monuments funéraires de nos cimetières actuels) et que les décorateurs égyptiens ne sont pas toujours des artistes.

Un vingtième environ des tombes thébaines est sculpté ou destiné à l'être et celles-là devaient être confiées à de vrais sculpteurs, plus savants en général que les scribes, auteurs des tombes peintes.

La différence est assez sensible comme technique et comme valeur du travail, entre les tombes sculptées et les tombes peintes. Dans le premier cas, nous avons un dessin très pur, qui a sa fonction propre; dans les tombes peintes nous sommes en présence d'un travail où le scribe, sachant qu'il finira sur ce qu'il a commencé, se permet une bien plus grande liberté dans la technique.

Il est malheureusement plus difficile de distinguer entre elles les tombes peintes; il y avait plusieurs procédés de travail, dans les ateliers thébains, mais ils sont employés assez arbitrairement pour déconcerter le visiteur. L'essai de classification entre les différents procédés, que l'on trouvera plus loin, n'est qu'un essai, et ne peut prétendre retrouver des règles de travail qui n'ont peut-être jamais existé (Catalogue, p. 25 et suiv.).

Après la copie, la description et les classifications, un dernier travail restait à faire dans les musées qui contenaient des documents se rapportant, de près ou de loin, au dessin thébain, et dans leurs bibliothèques. Ici la tâche devenait facile, par l'accueil réservé aux travailleurs dans les différentes fondations scientifiques d'Europe.

Je remercie tous ceux dont les conseils et les observations ont étayé ce travail : MM. Moret et Lefebvre, directeurs d'études à l'École des Hautes Études; Boreux et Drioton, conservateurs au Musée du Louvre; M[me] Charles-Bloch, professeur aux Écoles professionnelles de la Ville de Paris; M. Foucart, directeur honoraire de l'Institut français d'Archéologie orientale, et surtout M. Pottier, conservateur honoraire des musées nationaux.

L'impression de ce travail n'a pu se faire que grâce aux efforts de MM. Pottier, Boreux et Jouguet, directeur de l'Institut français d'Archéologie orientale.

Je voudrais enfin reconnaître ici tout ce que cette étude doit à la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, dont le directeur, M. Capart, et la secrétaire, M[lle] Werbrouck, m'ont toujours prodigué l'aide et les encouragements les plus amicaux.

Ce sont eux, autant que les travaux des vieux scribes égyptiens, qui m'ont fait comprendre les procédés employés par la décoration égyptienne, et m'ont aidée à retrouver, autant qu'il était possible, les «prescriptions qui regardent les peintures de muraille et les proportions à donner aux figures».

Paris, octobre 1931.

LES DESSINS ÉBAUCHÉS
DE LA NÉCROPOLE THÉBAINE
(AU TEMPS DU NOUVEL EMPIRE)

PAR

MARCELLE BAUD.

INTRODUCTION.

Nous ne devons pas considérer le scribe thébain comme un artiste moderne, pour qui l'art est une fonction sociale. La décoration, en Égypte, ne fut jamais autre chose qu'une écriture développée, et les scribes qui enluminaient les papyrus ou peignaient les tombes, ceux qui gravaient les parois des temples doivent être plus justement comparés à des calligraphes qu'à des artistes peintres, dessinateurs, graveurs ou médaillistes. S'ils atteignent pourtant quelquefois au grand art par l'expression intense de mouvement et de vie qui anime leur œuvre, c'est sans prétendre à autre chose qu'à écrire les formules sous leur forme la plus claire.

Le dessinateur est un scribe, le peintre, le sculpteur sont des scribes, et le mot scribe en égyptien signifie tout homme sachant lire et écrire et qui occupe une charge civile, sacerdotale ou militaire à la cour, dans un temple, dans l'administration d'un nome ou dans une industrie quelconque.

Les dessinateurs, peintres, sculpteurs, graveurs, chefs d'atelier, entrepreneurs de tombeaux, surveillants de travaux dans la nécropole, etc... sont des scribes : le mot porte sa définition en lui-même.

Champollion[1] avait déjà noté dès 1824 que les mots qui expriment les idées de peinture sont les mêmes que ceux qui expriment les idées d'écriture; il revient

[1] J. Capart, *Champollion et l'art égyptien*, dans *Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion*, p. 65. Champollion, *Précis du système hiéroglyphique*, p. 262 et suiv. 1824. Idem, *Système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, p. 311, 312.

à plusieurs reprises sur cette affirmation et voici un fragment d'une des premières lettres qu'il adressa au duc de Blacas d'Aulps[1] : « . . . Cet art, comme je l'ai avancé ailleurs (*Précis du système hiéroglyphique*, chap. IX à XI, p. 364, § 130 [1824]) semble ne s'être jamais donné pour but spécial la reproduction durable des belles formes de la nature, il se consacra à la notation des idées plutôt qu'à la représentation des choses.

« La sculpture et la peinture ne furent jamais en Égypte que de véritables branches de l'écriture, l'imitation ne devait être poussée qu'à un certain point seulement, une statue ne fut en réalité qu'un simple signe, un véritable caractère d'écriture, or, lorsque l'artiste avait rendu avec soin et vérité la partie essentielle et déterminative du signe, c'est-à-dire la tête de la statue, soit en exprimant avec fidélité les traits du personnage humain dont il s'agissait de rappeler l'idée, soit en imitant d'une manière forte et vraie la tête d'animal qui spécifiait telle ou telle divinité, son but était dès lors atteint. . . »

Cette phrase et les développements que Champollion en donne à plusieurs reprises dans ses œuvres forment tout un programme et rien d'aussi net ni d'aussi définitif n'a été dit depuis[2]. M. J. Capart, dans son article des *Mélanges Champollion*, n'ajoutera à ces citations qu'un commentaire rapide[3].

Après un siècle passé, la question était restée au même point et restait toujours au second plan dans les études des archéologues.

Nous trouvons seulement en 1895 un mot de Sir Flinders Petrie[4] : « . . . but the hieroglyphs were not only a writing, they were a decoration in themselves. . . » Champollion a-t-il inspiré cette réflexion et les quelques phrases qui l'expliquent? En tout cas il n'est pas cité.

M. A. Gardiner ne le cite pas non plus quand il trouve une comparaison entre l'écriture et la peinture[5] en Égypte ancienne, et un étroit rapport entre elles deux[6].

Si nous n'avons pas grand'chose à ce sujet dans les ouvrages sur la technique

(1) Champollion, *Lettres à M. le duc de Blacas d'Aulps*, Paris 1824, p. 9, 10.

(2) Champollion, *Précis du système hiéroglyphique*, Paris 1829, chap. IX, XI, § 130, p. 364 et suiv. Idem, *Système hiérogl. des anciens Égyptiens*, Paris 1828, X, XI, p. 430 et suiv.

(3) J. Capart, *Champollion et l'art égyptien*, dans *Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion*, p. 65 et suiv.

(4) Flinders Petrie, *Egyptian decorative art*, London 1895, p. 3.

(5) *Tomb of Amenemhêt* (n° 82), p. 14, 15, 16.

(6) *Tomb of Amenemhêt*. Gardiner pousse même si loin ce rapport qu'il en vient à considérer les lignes des registres comme les réglures d'une page à écrire et les grands personnages importants comme les lettres capitales d'un texte imprimé.

des arts en Égypte ancienne, nous retrouvons cette idée, par un détour il est vrai, dans les œuvres traitant de la religion et de la magie.

Dès les temps prédynastiques, nous voyons que l'importance des représentations écrites égale celle des représentations dessinées. Le nom d'un être est exactement son substitut mental; évoquer l'un est aussi efficace que dessiner l'autre. « Écrire le nom, c'est dessiner une image matérielle » dit M. A. Moret[1] et il insiste sur cette idée que le déterminatif d'un nom figure l'objet ou l'être dont il s'agit « aussi exactement que possible ».

Ces déterminatifs, si évocateurs des êtres et des choses, forment le lien entre l'écriture et le dessin et empêchent qu'on les sépare l'un de l'autre; ils étaient, à l'origine, la seule écriture et ils reparaissent à chaque instant pour former ces rébus que Bénédite appelle « les jeux d'écriture dans l'image[2] », et qu'il explique dans un article.

Il n'est pas nécessaire ici d'approfondir encore cette question de la magie des représentations hiéroglyphiques; nous étudions la technique du dessin égyptien et ces quelques mots ne sont écrits que pour établir l'idée que l'écriture et le dessin étaient une même chose en Égypte ancienne et que l'étude de l'une nous aidera à étudier l'autre.

Or, précisément, l'étude du dessin égyptien en général et celle du dessin thébain qui est le but de ce travail en particulier, seront grandement facilitées si nous pouvons remonter aux sources et examiner la façon dont les représentations des hiéroglyphes étaient établies.

A. — LES HIÉROGLYPHES PROPREMENT DITS.

Le concept des représentations égyptiennes antiques est essentiellement différent de celui des arts occidentaux dont l'art grec est le prototype.

Les Égyptiens comme avant eux les préhistoriques n'ont jamais fait d'art dans le sens que nous donnons à ce mot. A toutes les époques de leur civilisation et surtout au commencement, les représentations picturales ou sculpturales dont ils couvraient leurs monuments, la forme, les dimensions, l'orientation même des temples ou des tombeaux ne furent jamais cherchées et réalisées que

(1) A. Moret, *Aux temps des Pharaons*, p. 267; même idée dans Perrot et Chipiez, *l'Égypte*, p. 671.

(2) Benedite, *Signa Verba*, dans *Recueil d'études égyptologiques dédiées à la mémoire de Jean-François Champollion*, p. 23 et suiv.

dans le but magique d'évoquer certains événements ou de se rendre propices certains dieux.

Le dessin égyptien, précisément par sa volonté religieuse d'évoquer les êtres et les choses, doit être avant tout très clair et très expressif. Il doit être aussi descriptif que possible, afin de renfermer un maximum d'efficacité : c'est une explication et non une représentation.

Le dessin égyptien doit faire comprendre les choses et les évoquer dans l'espace; il n'est pas question pour lui, comme pour les expressions de notre art moderne, de montrer les objets ou les êtres suivant un certain angle choisi par un artiste et de faire participer à l'émotion ressentie par cet artiste.

C'est un dessin descriptif et, pour épuiser la définition de ce mot, nous pouvons même dire que c'est un dessin fait d'après une méthode *descriptive.*

Pour rappeler en quelques mots ce qu'est la géométrie descriptive, nous ne saurions mieux trouver que la définition qu'en a donnée Monge, son premier inventeur[1] « . . . cet art a deux objets principaux. Le premier est de représenter avec exactitude, sur des dessins qui n'ont que deux dimensions, les objets qui en ont trois, et qui sont susceptibles de définition rigoureuse. . . . Le second objet de la géométrie descriptive, est de déduire de la description exacte des corps tout ce qui suit nécessairement de leurs formes et de leurs positions respectives. Dans ce sens, c'est un moyen de rechercher la vérité. . . »

Pour arriver à cette représentation rigoureuse des objets et à cette recherche de la vérité, la géométrie descriptive s'écarte nettement de la perspective. Tandis que la perspective représente les objets tels que nous les voyons, avec un point de vue fini, pris sur l'horizon apparent, la géométrie descriptive représente les objets tels qu'ils sont, avec leurs vraies dimensions, le point de vue étant reculé jusqu'à l'infini; les rayons visuels sont ainsi considérés comme parallèles entre eux et toujours perpendiculaires à l'œil du spectateur. Dans une telle vision l'épaisseur des objets disparaît; ou plutôt nous ne voyons pas l'objet lui-même, mais ses projections.

En géométrie descriptive, l'image d'un point pris dans l'espace se compose en réalité de deux points : l'un projeté sur un plan idéal vertical, l'autre sur un plan idéal horizontal. Qu'il s'agisse d'une ligne, le procédé est le même, la ligne étant une suite de points; et un plan, réunion de trois lignes se coupant suivant des angles quelconques, sera représenté suivant les mêmes méthodes.

[1] G. Monge, *Traité de la géométrie descriptive. Programme*, p. xvi.

La question est un peu plus compliquée quand il s'agit d'un composé de plans, d'un volume qui peut, par sa place dans l'espace, par la position de chacune de ses parties entre elles être difficile à suggérer par le moyen des deux plans initiaux. La géométrie descriptive fait alors intervenir un ou plusieurs nouveaux plans sur lesquels elle projette encore tout ou partie de l'objet. Ces plans, qui sont choisis uniquement en fonction de la position de l'objet (parallèle à une de ses faces, perpendiculaire à un de ses plans ou à un de ses axes etc. . .), donnent une nouvelle figure de l'objet jusqu'à ce qu'il soit minutieusement décrit dans ses moindres détails. Or, dans toutes ces représentations, l'objet ne nous apparaîtra pas une seule fois tel qu'il est devant nous et tel qu'un rapide croquis en perspective nous en donnerait l'apparence, mais il sera si bien exprimé, suggéré que nous pourrons le reconstituer facilement dans ses trois dimensions par le simple examen de ses projections sur les plans différents. C'est comme si nous tournions tout autour en ayant chaque fois la vraie grandeur de la face que nous regardons[1].

Ce procédé est connu sous le nom de méthode des changements de plan de projection. La géométrie descriptive utilise aussi la méthode des rotations et la méthode des rabattements, pour arriver à donner tous les aspects d'un objet. La méthode des rotations fait tourner la figure autour d'axes généralement parallèles ou perpendiculaires à l'un des plans de projection. La méthode des rabattements se rattache à celle des rotations, mais est un peu plus compliquée parce qu'elle fait tourner le plan où se trouvent les figures à exprimer, autour de ses traces. Le mot « rabattement » a été utilisé cependant pour exprimer certaines caractéristiques du dessin égyptien, parce qu'il est plus facile et plus expressif mais dans tous les cas, il s'agissait d'une rotation simple ou d'un changement de plan; nous en verrons plus loin des exemples.

Nous n'avons pas rappelé le nom de Monge au hasard pour définir la géométrie descriptive. N'oublions pas ses réflexions en Italie, quand il concevait « l'idée de reculer le domaine de l'histoire par delà les âges fabuleux de la Grèce, d'apprendre avec la certitude du géomètre, ce qu'étaient les travaux des anciens sages de l'Orient, de retrouver par la contemplation de leurs monumens, ce qu'ont été leurs connaissances astronomiques et mathé-

[1] Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. I, *l'Égypte*, chap. v, p. 451 et suiv.; A. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, p. 503; G. Foucart, *Les conventions de l'architecture figurée en Égypte*, dans la *Revue archéologique*, 1896; J. Capart, *Leçons sur l'art égyptien*, Liége 1920, p. 119 à 147; Idem, *L'art égyptien. Études et histoire*, t. I, Bruxelles 1924, p. 130 à 160; Idem, *Propos sur l'art égyptien*, Bruxelles 1931, p. 51 à 99.

matiques, les procédés de leurs arts, les usages de leur vie publique, etc.»

Les monuments égyptiens ont pour caractère, d'après Monge et le baron Dupin[1], son historien, «la simplicité, la régularité, la grandeur et surtout la durée. Ils donnent une haute idée de la force, de la patience et du savoir des hommes qui ont tiré ces masses imposantes des entrailles de la terre, qui les ont taillées avec une précision parfaite, en leur donnant un poli que les siècles n'ont pu détruire, enfin qui les ont transportées et dressées par des moyens inconnus, etc... »

Le grand géomètre qu'était Monge admirait donc surtout la science égyptienne; les monuments étaient œuvres de savants, et de savants qu'un mathématicien comme lui aimait à étudier et à comprendre. Il est certain que les ouvrages construits pour transporter ou dresser les pierres des pyramides sont œuvre de mathématique ainsi que la coupe de ces blocs et de ceux des constructions de Djeser. On ne taille pas des masses de calcaire telles qu'elles se complètent et se jointoient si exactement sans posséder beaucoup plus que des éléments de stéréotomie. Et la stéréotomie n'est qu'une application pratique de la géométrie descriptive.

Les scribes qui ont toujours représenté les objets et les personnages sous leurs formes les plus caractéristiques et les plus faciles à reconnaître ont, par cela même, utilisé un procédé descriptif, le seul qui pût convenir. Nous ne pouvons pas imaginer qu'ils aient connu les lois strictes de la géométrie descriptive, mais il est curieux de constater que nous retrouvons une grande partie de ces lois d'après leurs dessins et, surtout d'après leur écriture.

Nous essayerons de classer ici quelques hiéroglyphes, uniquement d'après l'angle ou les angles successifs de vision sous lesquels le scribe voulait les évoquer.

Mais avant, nous voudrions montrer que certains hiéroglyphes, malheureusement assez rares, pourraient servir de démonstration descriptive d'après les lois modernes que nous en connaissons. Ce sont les hiéroglyphes représentant le même élément sous deux vues différentes, projetés sur deux plans perpendiculaires l'un à l'autre.

Suivant l'idée qu'ils veulent exprimer, les Égyptiens modifient leur point de vision et nous montrent le même objet de deux façons. Ce sont 1° les deux mains ▬ et ▬ que nous pouvons dessiner en épure l'une au-dessus de l'autre, car c'est la même main d'orant présentant une offrande, la main tendue horizonta-

[1] Baron Dupin, *Essai scientifique*, p. 56.

lement; suivant l'idée à exprimer la descriptive[1] égyptienne nous la projette sur le plan horizontal, comme si nous la voyions d'en haut, puis sur un plan vertical de front, et nous suivons la ligne de courbure des doigts (fig. 1); 2° les deux hiéroglyphes ⊂⊃ et ⋯, qui représentent la bouche vue en projection sur un plan vertical de front et sur un plan perpendiculaire aux deux plans

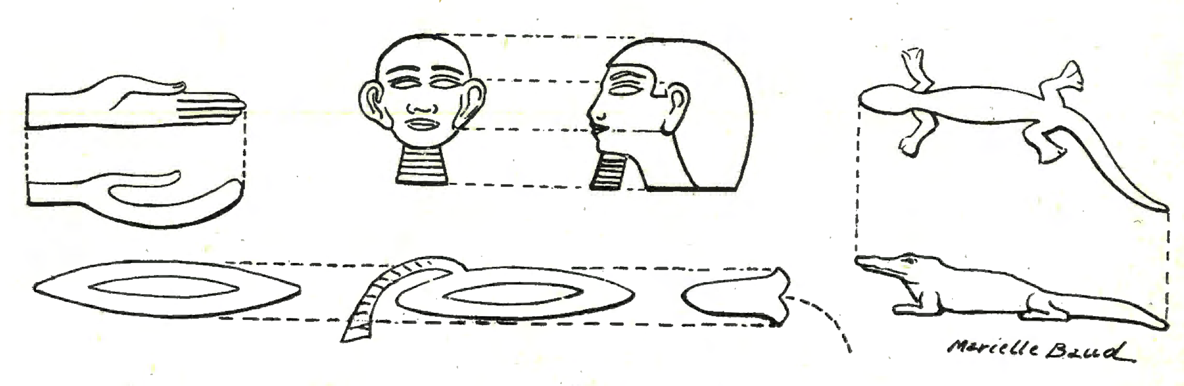


Fig. 1.

de projection, c'est-à-dire un plan de profil (fig. 1); 3° les hiéroglyphes de la tête enfin ♥ et ● qui sont dans le même cas avec cette différence qu'un élément de l'hiéroglyphe ♥, l'oreille, n'étant pas visible dans une projection verticale de front, subit un changement de plan par rotation pour être vue en même temps que le reste de la face (fig. 1); 4° nous pourrions ajouter à cette très courte liste les deux hiéroglyphes ⟶ et ⟶; ils ne représentent pas tout à fait le même élément puisque l'un est le lézard et l'autre le crocodile. Mais la différence anatomique n'est pas telle entre les deux animaux que nous ne puissions remarquer que le crocodile vu en projection verticale se trouve de proportions bien plus courtes que le lézard gecko, dont la projection horizontale permet de mesurer la vraie grandeur (fig. 1).

L'écriture hiéroglyphique nous apparaît comme le dessin et ses lois, toute constituée dès l'époque la plus ancienne; la distinction qu'on peut établir entre leurs différents angles de vision est la même, des fresques d'Hiérakonpolis aux décorations thébaines.

Les scribes égyptiens, on ne saurait trop revenir sur cette idée, n'ont jamais songé à reproduire ce qu'ils voyaient, mais à le *faire comprendre*[2]. Jamais ils

[1] Qu'on me permette d'employer dorénavant ce terme raccourci de «descriptive», moins correct que «géométrie descriptive» mais plus expressif par sa concision.

[2] J. Capart, *Propos sur l'art égyptien*, Bruxelles 1931, p. 90.

n'auraient pensé au tour de force des peintres depuis la Renaissance qui peignent ou gravent des motifs en raccourci et s'efforcent de vaincre les difficultés les plus inattendues. Non seulement les Égyptiens ne cherchaient pas la difficulté en représentant les objets sous leur forme la plus incompréhensible, mais ils ont même négligé l'image la plus simple des choses pour arriver à cette représentation descriptive qui satisfaisait à la fois leur esprit logique et les exigences de leur magie religieuse.

Seulement, en géométrie descriptive moderne, le dessinateur trace son épure sur les deux plans de projection, et nous avons deux aspects de l'objet, sans compter toutes les projections secondaires obtenues par les changements de plans ou les rotations. Tous ces dessins sont séparés et complètent l'épure; les Égyptiens devaient tout exprimer à la fois en un seul panneau, pour avoir une image unique qui donnât tous les aspects du motif.

Les formes les plus caractéristiques de l'animal ou de l'objet à représenter passaient successivement dans leur esprit et devaient être suggérées au spectateur. Les yeux avaient très peu de part à l'opération toute intellectuelle, et n'étaient là que comme moyen de lecture. Ils copiaient le motif en le décomposant, absolument comme les yeux d'un littérateur enregistrent une scène que l'esprit décrira avec des mots. Les yeux du spectateur faisaient l'opération inverse et lisaient ce qui était écrit sur le mur ou le papyrus, textes ou scènes rituelles. On ne peut par conséquent pas dire que les scènes sont l'illustration d'un texte, nous sommes presque obligés de penser qu'elles sont parties intégrantes du texte lui-même [1].

Les hiéroglyphes (et la règle sera applicable à tous les dessins) sont donc toujours représentés de telle sorte que nous voyons immédiatement ce qu'ils veulent dire et ce qu'ils expriment. Ceux que nous ne pouvons pas identifier ne sont sans doute que la représentation d'objets disparus que nous ignorons. Si nous examinons un peu attentivement les motifs, nous verrons que les déformations que leur ont fait subir les dessinateurs égyptiens sont précisément ce qui nous les fait reconnaître plus vite. Par exemple, les cornes des bestiaux sont toujours dessinées de face sur un plan de front et c'est cela qui nous fait distinguer les différentes races entre elles.

Les hiéroglyphes sont donc nettement et volontairement différents des modèles qui ont servi à les établir, et accentuent les caractéristiques de ces modèles.

[1] A. Gardiner, *The tomb of Amenemhêt*, p. 14 et 15.

1° Nous examinerons d'abord les figures vues en projection horizontale dont les plus habituelles sont les plans, et.

Mais il n'y a pas que les édifices que le scribe égyptien représente par ce moyen. Plusieurs animaux lui sembleront plus caractéristiques vus d'en haut : le lézard, la mouche, la seiche, le mille-pattes dont il exprimera d'un trait ondulé les courses capricieuses, et le scarabée lourdement aplati sur le sable.

A cette catégorie, appartiennent aussi les hiéroglyphes de la sandale et de la rosette.

2° Les hiéroglyphes donnant des motifs en projection verticale seront plus rares, ce qui est compréhensible, puisque nous avons là une vision de face dans laquelle le motif perd une partie de ses caractéristiques. Nous avons pourtant les hiéroglyphes et la tête de face que les Égyptiens ont très bien su exprimer dans ce cas et qu'ils auraient aussi bien posée sur le corps des personnages s'ils n'avaient pas eu une autre idée à exprimer dans la représentation du corps humain. (Nous avons vu que pour comprendre entièrement la tête de face les Égyptiens ont rabattu les oreilles sur le plan vertical de chaque côté du visage).

3° Les figures en projection sur plan latéral sont de beaucoup les plus nombreuses; elles donnent ce que nous appelons communément des profils et vont former soit seules, soit combinées avec d'autres éléments la plus grande partie des hiéroglyphes : les couronnes blanche ou rouge ou la réunion des deux, la barque, l'escalier, quelques oiseaux et animaux, le poussin de caille, le cormoran, le veau marchant, le crocodile, la panthère, le lion, le serpent dressé sur sa queue, la bouche qui crache, la jambe, appartiennent à cette catégorie.

Remarquons, pour les comparer à de vrais hiéroglyphes, les croquis d'oiseau sur ostraca, vrais croquis d'après nature, où l'animal est entièrement de profil avec les plumes de la queue de différentes longeurs [1]. Le signe, représente ce même oiseau avec la queue de face; le scribe modifiait donc volontairement les croquis de vision directe qu'il était capable d'exécuter, pour avoir un hiéroglyphe plus caractéristique.

Bien d'autres figures vont réunir des éléments irréconciliables à première vue. Beaucoup d'oiseaux : l'oie, le vautour, le faucon auront comme l'hirondelle

[1] Voir *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, December 1923, fig. 29, p. 35.

les plumes de la queue dessinées en projection horizontale, tandis que tout le corps est vu en projection sur plan latéral. Pour la chouette, dont la queue est de profil comme le reste du corps, c'est la tête qui est vue de face, et cette combinaison évoque tellement l'idée de l'oiseau que les savants de la *Description d'Égypte* le poseront ainsi pour le dessiner et le bien faire comprendre.

Nous avons aussi, dans cette série, les hiéroglyphes du taureau combattant (remarquons pour ce dernier que les cornes, quoique de face, sont légèrement penchées pour exprimer l'attitude agressive de l'animal), le céraste dont les cornes sont de face, l'oie d'Amon, l'oiseau dont les moignons d'ailes sont de face, le pagne, la couronne d'Amon, et la grande barque à voile. C'est la combinaison qu'on pourrait appeler face-profil.

Nous trouverons à côté une autre combinaison profil trois-quarts formée par la réunion d'un élément en projection sur plan latéral et d'un élément en projection sur plan oblique; la plupart des capridés qui défilent de profil, mais avec les cornes vues de trois-quarts, l'éléphant dont on voit les deux défenses de chaque côté de la trompe le lièvre et l'âne vus avec leurs deux oreilles dont l'une dépasse l'autre, la guêpe dont les ailes et les antennes sont dessinées de trois-quarts, la tête enfin profil pur avec l'œil vu obliquement[1] sont les meilleurs exemples à donner de cette série. Remarquons que, pour la gazelle, une seule corne est dessinée. A quoi bon dessiner les deux, puisque la ligne ondulée de cette unique corne exprimait suffisamment la race de l'animal.

La combinaison d'une projection sur plan horizontal (plan) et d'un pivotement sur plan latéral (profil) qui assemble deux éléments en apparence si dissemblables, a donné pourtant nombre d'hiéroglyphes intéressants parmi lesquels le signe du scribe, la couronne et la tortue. Quant au signe que Maspero appelle oie troussée, il est bien la réunion d'une tête de profil et d'un corps en projection horizontale seulement le corps est vu à l'envers : la bête a été retournée et posée sur le dos comme cela arrive quand une volaille est préparée pour le four, et c'est bien là la manière la plus caractéristique de la faire comprendre.

Nous avons les mêmes combinaisons, plus rares il est vrai de trois éléments

[1] A propos des yeux dans les têtes de profil, notons ici qu'il s'agit d'un vrai développement c'est-à-dire que toute la courbe de l'œil est «développée» suivant une ligne plus grande que la dimension apparente de l'œil. Dans ce cas, le rayon visuel est toujours perpendiculaire à la surface à développer et se déplace avec elle.

associés. L'oiseau donne la tête de profil, le corps et les pattes de trois-quarts, la queue et les ailes de face, vu d'en dessous pour bien caractériser qu'il s'agit de l'oiseau qu'on voit s'envoler au-dessus de soi.

Le bouquetin donne le corps et la tête de profil, les cornes de trois-quarts,

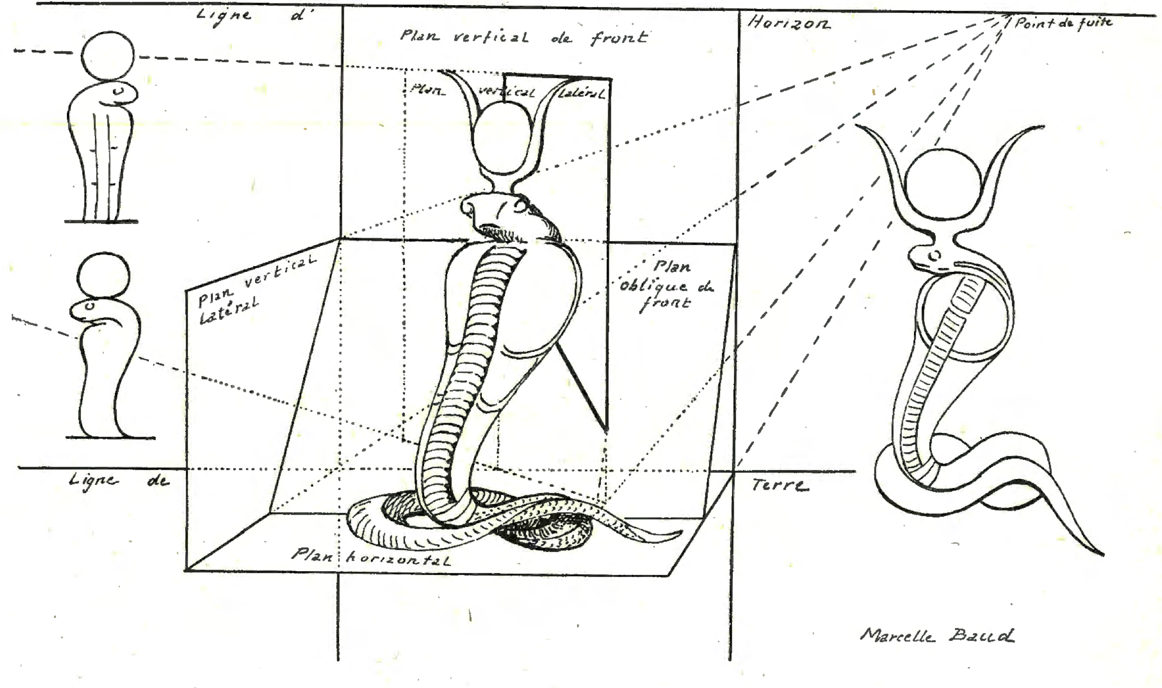


Fig. 2.

le collier croix-ansée de face. Ce même bouquetin sans croix-ansée au cou, mais marchant sur le signe des terrains, donne aussi une combinaison de trois éléments.

Enfin, comme nous venons de voir page 10 (note 1) l'œil est une combinaison du développement de la surface de l'œil avec la pupille vue en projection verticale de front, c'est-à-dire de face.

Quant au serpent c'est une combinaison très compliquée où nous avons toute la base du corps et la queue en projection horizontale, la couronne en projection verticale de front, la tête en projection sur plan latéral de profil, et le corps en projection sur un plan oblique parallèle à la ligne de terre. La figure 2 réunit l'hiéroglyphe des protocoles royaux, le motif décoratif utilisé dans les frises avec le corps et la couronne en projection verticale et la tête en projection latérale, et un croquis décomposant les plans différents où sont projetés chaque partie du motif pour avoir l'hiéroglyphe complet.

Si tous ces éléments raccordés tant bien que mal, pour le plus grand dommage de l'anatomie et de la perspective, ne choquent pas notre œil, c'est précisément parce que, le caractère étant complètement exprimé, l'esprit du spectateur est satisfait et ne songe pas à exiger davantage.

Les Égyptiens ont même poussé si loin cette recherche du caractère qu'ils en arrivent à se contenter de schémas très secs qui ne sont pas les signes les moins expressifs de l'écriture hiéroglyphique.

Enfin les Égyptiens ont forcément utilisé les éléments «coupes et élévations» mots pris dans l'acception moderne que nous leur donnons; ce sont surtout les motifs architectoniques bien entendu, et les éléments naturels ou ethnographiques : eau, terre, montagnes, bassin, arbre, etc... qui sont ainsi exprimés.

Nous voyons par ces quelques exemples le parti pris très net égyptien de toujours affirmer le caractère des objets ou des êtres à représenter.

Remarquons aussi que la projection choisie pour représenter le motif est très souvent, presque toujours même, celle qui donne la vraie grandeur de la plus grande dimension.

Les scribes égyptiens, nous l'avons vu, ne songeaient qu'à saisir les traits ou les masses composant leurs modèles et à les exprimer l'un après l'autre sans en rien sacrifier. Quand la masse toute entière donnait ce qu'ils voulaient exprimer, ils ne la modifiaient pas et gardaient intact ou presque pour représenter les hiéroglyphes, leurs croquis d'après nature. Nous avons ainsi le déterminatif de la vache tournée vers son veau qui la tête et qui, sauf le détail des cornes de face, peut être vue encore de nos jours dans tous les herbages où il y a des bestiaux.

Il est certain que la recherche du caractère à tout prix les a conduit forcément dans cette voie dont il ne se sont jamais écartés et qu'ils ont résolu le problème en géomètres et en savants.

B. — LES REPRÉSENTATIONS HUMAINES.

Tous ce que nous venons de voir et d'étudier dans les dessins d'animaux, d'objets, de monuments ou de fragments plus ou moins stylisés de la figure humaine, nous allons le retrouver dans les représentations de l'homme, de la femme et des dieux anthropomorphes considérés non plus comme hiéroglyphes purs, mais dans la décoration égyptienne.

La démarcation est quelquefois assez vague entre certains hiéroglyphes et certaines figures. Les hiéroglyphes sont le plus souvent le prototype des illustrations, mais il arrive que, le dessin de l'illustration s'étant écarté peu à peu de la pose rituelle fixée par l'hiéroglyphe, certains déterminatifs recopient à leur tour les dessins d'illustrations.

Quantité de déterminatifs ne se rencontrent ainsi qu'une fois ou deux et changent de forme avec les époques. De par leur fonction comme signe d'écriture ils arrivent souvent dans ce cas à être plus expressifs que le dessin lui-même. Citons comme exemple l'ostracon du scribe Amen-Hotep conservé au musée du Caire sous le n° 25.115 [1]. Nous y voyons Amen-Hotep lui-même représenté en orant devant Amon; les deux bras sont levés, le visage est certainement un portrait et la pose inclinée souligne les plis de graisse de la poitrine et de l'abdomen. Quelques lignes d'hiéroglyphes sont tracées au-dessus de lui; sur l'une d'elles, nous retrouvons le dessin d'un même personnage à demi-incliné, les bras levés en signe d'adoration. Rien n'est plus curieux que de comparer les poses de l'hiéroglyphe et du portrait, le premier visiblement influencé par le second, mais ayant déjà repris bien plus de netteté [2].

Si les représentations humaines sont étudiées ici après les hiéroglyphes et non exactement en même temps, c'est afin d'examiner d'après elles le problème des «conventions de l'art égyptien» pour employer le mot en cours chez presque tous les archéologues depuis Maspéro.

Nous avons vu par l'hiéroglyphe formé et utilisé dès le début de l'écriture et nous verrons par le motif de la tête d'Hathor de face qui reapparaît à la XVIIIe dynastie ainsi

Marcelle Baud.

Fig. 3.

[1] G. Daressy, *Catalogue général des antiquités du musée du Caire*, Ostraca, p. 22, pl. XXII.

[2] Voir aussi la représentation de la déesse au temple de Ramsès II à Abydos (fig. 3), la figure de la déesse obéit aux lois de la descriptive égyptienne, elle est complétée par 1° un déterminatif dans la même pose que le grand dessin, mais où la tête est celle d'une femme; 2° un hiéroglyphe de l'oiseau lui-même; les trois interprétations, naturelle, animale et mixte concourent donc ici à exprimer le caractère de la déesse.

que par la représentation de prisonniers abattus sous la massue du roi (temples de Médinet Habou et de Karnak)[1] que les Égyptiens savaient très bien représenter un visage de face, quand le texte à illustrer ou à écrire l'exigeait. N'ont-ils pas représenté toujours de face, avec une expression de vie intense, certaines figures de divinités, comme Bes et Qadesh. Et non seulement dans chacun de ces cas, le visage est de face, mais tout le corps aussi; les pieds seuls s'écartent et pivotent sur le plan vertical[2]. Cependant, nous devons convenir avec eux qu'un visage simplement dessiné garde bien mieux son caractère et se décrit bien plus facilement en étant représenté de profil.

Les Égyptiens ont donc tracé d'abord la ligne de profil du visage. Dans la surface ainsi délimitée l'oreille s'appliquait tout naturellement à sa place dans sa pose la meilleure pour être bien vue, mais le dessin de l'œil et de la bouche allait embarrasser un peu le scribe. L'hiéroglyphe ⊂⊃ est cependant parmi les plus anciens, mais il était impossible de le représenter tel quel dans un visage de profil. Les Égyptiens[3] avaient déjà du reste un autre hiéroglyphe qui prouve que la bouche leur semblait aussi caractéristique de profil que de face .

Quant à l'œil, ils ne l'ont jamais compris que de trois-quarts, largement ouvert avec la pupille de face. Nous avons vu que la représentation de l'œil est un «développement» chaque point du motif étant vu à son tour perpendiculairement au spectateur.

Les épaules nous forcent à nous reporter aux schémas, signalés plus haut, connus de tout temps .

Il est évident que notre vision actuelle du profil, en supprimant complètement un des bras et en faisant jaillir de la masse du corps la main ou l'avant-bras de cette épaule invisible, n'a pas pu satisfaire le goût descriptif des Égyptiens; il y avait nécessité absolue pour eux de faire voir les deux épaules à la fois, surtout si les deux bras agissaient car il est arrivé quelquefois que, emportés par leur logique même, les scribes égyptiens n'aient représenté qu'un bras à certains personnages quand le deuxième bras ne participait pas à l'action (tombeau 84, fig. 55)[4].

[1] J. Capart et M. Werbrouck, *Thèbes, La gloire d'un grand passé*, p. 51, fig. 29; p. 52, fig. 30.

[2] A. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, p. 497, n. 4.

[3] A. Gardiner, *Tomb of Amenemhêt*, p. 16, note 2. «The same logic which demanded the depiction of both shoulders migh equally have demanded the representation of both eyes and both ears».

Il y a certainement dans ces quelques mots une confusion entre le principe de réalisme et celui de la recherche du caractère.

[4] M. Werbrouck et B. van de Walle, *La tombe de Nakht. Notice sommaire*, Bruxelles 1929, fig. 9; la paroi sud : les invités au jardin.

La question de la représentation des jambes était moins difficile à résoudre, la jambe en avant pendant la marche étant visible complètement, du moins dans sa partie antérieure, il suffisait, pour exprimer le repos, de la laisser très légèrement avancer sur l'autre pour qu'elle reste visible; mais les hanches, se trouvant ainsi presque de profil, devaient se raccorder aux aisselles pour former le buste. Cette difformité n'arrêta jamais les Égyptiens et ils surent donner aux figures ainsi déformées un équilibre et une mesure qui sont les preuves absolues de leur science et de leur volonté.

Il n'est pas question de prouver ici que les premiers scribes égyptiens aient tant raisonné et bâti leurs personnages par déduction mathématique. N'oublions pas toutefois que les manifestations de leur science géométrique précèdent les manifestations de l'art ou leur sont, au moins, exactement contemporaines. Les mêmes idées qui les obligeaient à assembler des éléments aussi disparates que les deux épaules de face sous un visage de profil devaient les amener à traiter les personnages ainsi composés de toutes pièces comme un des éléments qui les constituaient et former des groupes où chaque personnage avait la valeur d'un symbole et devait, en plus de sa présence, exprimer une idée dans l'ensemble du motif.

Rappelons encore que les compositions égyptiennes sont plus que l'illustration des textes et qu'elles peuvent souvent être «lues» comme un texte même. C'est ainsi que les personnages, suivant leur pose, la répétition de leur présence, leurs attributs et surtout leurs dimensions exprimeront des idées différentes et nous ferons «lire» ces idées.

Dès le mastaba memphite, dès la fresque d'Hiérakonpolis, nous voyons que la puissance, l'autorité, la force, sont exprimées par une plus grande taille du personnage puissant ou fort. Inversement les enfants sont représentés de toute petite taille par rapport à leur père et cela même à l'âge adulte.

Nous voyons aussi, dès la même époque, ces longues théories de femmes (plus rarement de serviteurs) conduisant des bovidés ou des capridés et qui sont la représentation des domaines avec l'image de leurs productions. Les femmes sont toutes de même taille; elles portent sur la tête une corbeille contenant quelques fruits ou légumes; elles tiennent d'une main un oiseau, des fleurs, et conduisent en laisse un bœuf ou une antilope. Les animaux ainsi représentés sont généralement de dimensions très au-dessous de la normale; il en est de même des éléphants ou des ours conduits par les tributaires étrangers[1]. Certains sont de

[1] A. Moret, *Des clans aux empires*, p. 329, fig. 27 (les tributaires au tombeau de Rekhmara).

taille si exiguë qu'on a cru un instant à des races d'animaux nains. Mais dans ce cas, nous pourrions croire inversement à des races d'animaux géants en voyant dans certains mastabas memphites des grues et des oies atteindre ou dépasser la taille d'un homme[1].

Ces proportions conventionnelles ne sont qu'un moyen employé par les scribes égyptiens pour faire comprendre qu'il s'agit des productions du domaine représenté par la femme, de l'importance du troupeau amené par le serviteur ou de la rareté des présents offerts par le tributaire. Dans tous les cas, les objets portés par les personnages sont proportionnés à leur taille : la défense d'éléphant ou le saumon de métal que les tributaires portent sur leurs épaules[2] les animaux ou oiseaux portés à la main ou nichés au creux du bras. Ces objets sont sensiblement à l'échelle du personnage qui les accompagne, parce qu'ils forment un motif avec lui. L'animal conduit en laisse, étant séparé du personnage, ne fait plus corps avec lui et peut être à une échelle. Les scribes égyptiens ont toujours voulu en dessinant ces animaux les traiter de façon à les faire reconnaître et nous devons peut-être penser que l'animal est proportionné, non pas pour former une composition avec le personnage conducteur, mais pour exprimer les particularités du domaine qu'il représente. La taille de l'animal exprimerait alors l'importance plus ou moins grande du troupeau par rapport au domaine lui-même. En ce cas, c'est la même idée qui ferait représenter le bœuf qu'on abat de taille monstrueuse pour exprimer la difficulté de cette opération et la force que plusieurs hommes doivent y déployer[3].

Ce n'est pas le seul signe que nous pourrons suivre ainsi. De même que nous voyons dans l'écriture la combinaison de divers éléments former un hiéroglyphe, nous verrons dans les représentations décoratives des figures qui superposées et amalgamées remplaceront toute une scène : telles sont toutes les représentations de dieux à tête d'animaux, résumant en une seule figure des siècles d'histoire religieuse; tel est aussi dans un ordre d'idées plus proche de nous, ce qu'on appelle le symbole des villes conquises avec un buste d'étranger au profil accentué, les bras liés derrière le dos, issant d'un ovale crénelé qui est le signe des villes fortifiées (fig. 48). Une idée plus simple, mais peu différente, fera dessiner aux scribes l'intérieur de vases, coupes, bouteilles, invisible aux yeux des spectateurs.

Enfin une scène religieuse ou rituelle contiendra assez souvent deux fois et plus le même personnage pour nous exprimer dans une seule composition les

[1] Lepsius-Naville, *Ergänzungsband*, pl. XXV. — [2] Voir note 1, p. 15. — [3] Lepsius, *Denkmäler*, II, 14 *b*.

différentes phases d'une cérémonie. Au tombeau 55 de Ramose, nous voyons, représentée au mur Ouest du vestibule, l'exaltation du vizir Ramose qui est décoré par le roi devant toute la cour; la scène est en deux registres formant un tout bien complet où Ramose est représenté sept fois :

1° recevant les ordres du roi;
2° accueillant les ambassadeurs étrangers;
3° remerciant les porteurs de bouquets;
4° prosterné devant le roi;
5° à demi-relevé sur les genoux;
6° recevant les colliers d'or;
7° s'offrant aux acclamations des courtisans (fig. 43 et pl. X à XIV).

Un autre bon exemple nous est donné par les scènes de procession de barques où nous voyons le roi représenté deux fois sur le même vaisseau (dans le même vaisseau, pourrait-on dire) à deux actes différents d'une cérémonie[1]. Si nous avions toute la procession sous les yeux et les autres processions similaires qui se trouvent dans les temples de Haute-Égypte, nous constaterions que le roi est, non seulement représenté deux fois dans l'Ousirhat, mais encore une fois dans chacune des barques de Mout et de Khonsou qui la suivent et au moins une fois dans son propre bateau qui précède tout le cortège.

Nous suivons ainsi, pas à pas l'idée du scribe voulant d'abord exprimer tout le caractère d'un objet et pour cela ne craignant pas les déformations qui résulteront d'une méthode trop descriptive, se servant ensuite des représentations ainsi obtenues, objet, animal ou personnage, pour composer non pas des scènes, mais des évocations de scènes où *tout* doit être rendu par le scribe pour que *tout* soit compris par le lecteur ou spectateur.

Ces quelques exemples, choisis parmi beaucoup d'autres qui seraient aussi probants, nous montrent que la décoration égyptienne est tout le contraire d'un art enfantin comme le voulaient encore certains archéologues au commencement de ce siècle[2]. Nous devons sans cesse insister sur cette idée que le dessin égyptien avec ses conventions, ses jeux d'écriture, ses multiples représentations d'un même motif, est déjà savamment raisonné dès la plus haute

[1] G. Foucart, *Études thébaines*, *La belle fête dans la vallée*, dans le *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. XXIV, pl. XIII.

[2] Wiedeman, *Die Zeichenkunst im alten Agypten*, dans *Die Umchau* 10, n° 4041, année 1906, p. 785 et 804.

antiquité connue. Un art enfantin aurait évolué, aurait grandi et n'aurait pas exactement gardé les mêmes «déformations» jusqu'au bout de son histoire si ces «déformations» avaient été de l'inexpérience.

Comparons par curiosité le dessin égyptien avec un autre dessin oriental sensiblement contemporain des premières époques étudiées dans la vallée du Nil. Les récentes fouilles d'Ur nous ont donné quantité d'objets gravés ou incrustés dont nous allons étudier un motif ou deux. Examinons, par exemple, le roi assistant au banquet ou les porteurs de joncs du panneau de lapis lazuli incrusté de coquilles. Les personnages sont traités tout autrement qu'ils ne l'eussent été en Égypte : les épaules sont en raccourci (fig. 4 : 1°, le musicien, 2°, le porteur de joncs)[1] il y a un essai de perspective dans les jambes et dans le dessin des pieds, les mains s'attachent réellement aux poignets et le bras à l'épaule. Sans doute les yeux sont de face ou presque dans le profil des visages, mais cependant ces représentations trapues et ramassées nous font bien plus penser à un dessin d'après nature qu'à un dessin conventionnel. Les petits porteurs du registre inférieur sont tout à fait probants; imaginons combien ils seraient différents d'allure et de formes s'ils avaient été dessinés par des Égyptiens.





Fig. 4.

Nous pouvons retrouver ces différences d'interprétation sur un motif similaire dans les deux civilisations : celui du bouvier conduisant une bête de somme. Il est vrai que les motifs comparés ne sont pas de même époque, mais nous venons de constater la persistance des conventions du dessin égyptien qui font que les ostraca que nous voulons signaler quoique appartenant au Nouvel-Empire thébain ont sensiblement la même silhouette qu'un dessin d'Ancien-Empire. Dans les deux cas (fig. 5 et 6) le conducteur marche à côté de l'animal,

[1] D'après l'*Illustrated London News*, 20 juillet 1929.

allongeant la main gauche vers les cornes et tapotant de la main droite le flanc droit de la bête; les épaules du personnage sont de face, le visage de profil, le cou bien dégagé. Mais le conducteur chaldéen accentue le mouvement; il retient sa bête ou se cramponne après; les jambes sont très décalées par rapport au corps ce qui indique peut-être que le dessinateur a essayé de rendre l'effort de la pose; le bras droit tient un bâton (la main est dessinée à l'envers) et se serre contre le cou de l'animal, l'épaule droite est très exactement attachée. L'animal est bien dessiné et donne une grande impression de force (fig. 6).



Fig. 5.

Nous voyons donc nettement chez les Chaldéens la recherche d'un mouvement et chez les Égyptiens l'équilibre d'un motif, conceptions décoratives absolument différentes[1]. Le Chaldéen est un naturaliste qui essaie de rendre ce qu'il voit, l'Égyptien est un savant qui le fait comprendre, le décrit, mais dédaigne de l'exprimer.

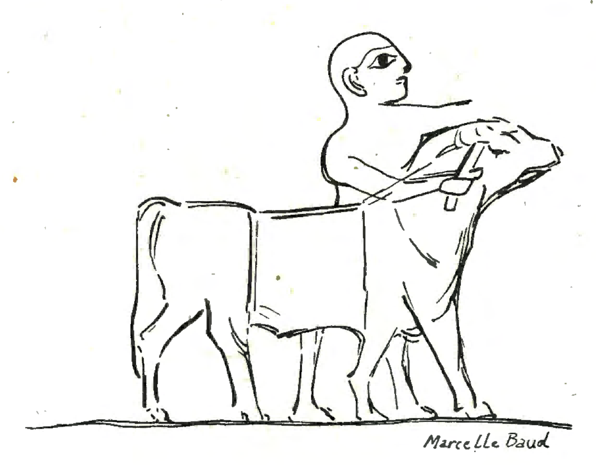
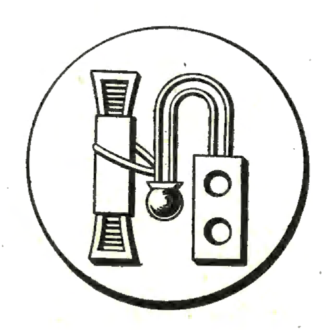


Fig. 6.

Sommes-nous donc en présence de «conventions»?[2] Le langage archéologique moderne qui a créé ce mot de «conventions du dessin égyptien» n'a peut-être pas assez tenu compte de l'idée directrice des représentations égyptiennes. Les vieux scribes obéissaient à des règles logiques et raisonnées que chacun pouvait retrouver en soi par la réflexion. Pourquoi ne pas leur accorder le

[1] Voir aussi Heinrich Schäfer, *Ægyptische Zeichnungen auf Scherben*, dans le *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin 1916, p. 27, n° 8, inventaire 21.441.
[2] G. Maspero, *Archéologie égyptienne*, p. 168.

bénéfice de leur science? Au lieu de dire les conventions ou les déformations du dessin égyptien pour exprimer ce qu'il a de particulier pour notre œil moderne, ne pouvons-nous pas désormais dire : «les règles de descriptive du dessin égyptien» ou plus simplement : «la descriptive égyptienne»?



CHAPITRE PREMIER.

LES TOMBEAUX DE THÈBES CONTENANT DES ÉBAUCHES.

I. — ORDRE CHRONOLOGIQUE.

XVIII[e] dynastie.

RÈGNE DE THOUTMÔSIS III.

	numéros.
Tombeaux	20
—	22
—	84
—	86
—	87
—	88
—	130
—	145

RÈGNE DE THOUTMÔSIS III OU D'AMENOPHIS II.

	numéros.
Tombeaux	42
—	54 Travail de Hory.
—	79
—	85
—	130
—	153
—	175

RÈGNE D'AMENOPHIS II.

	numéros.
Tombeaux	17
—	43
—	56
—	80
—	92
—	101

RÈGNE DE AMENOPHIS II OU DE THOUTMÔSIS IV.

	numéro.
Tombeau	104

RÈGNE DE THOUTMÔSIS IV.

	numéros.
Tombeaux	38
—	52
—	75
—	77
—	78
—	108
—	139
—	143
—	151
—	175
—	201

RÈGNE DE THOUTMÔSIS IV OU D'AMENOPHIS III.

	numéros.
Tombeaux	90
—	91
—	165
—	249

RÈGNE D'AMENOPHIS III.

	numéros.
Tombeaux	58 1er occupant.
—	89
—	non numéroté A.

RÈGNE D'AMENOPHIS IV.

	numéro.
Tombeau	55

RÈGNE DE TOUT ANKH AMON.

	numéro.
Tombeau	40

RÈGNE DE HOREMHEB.

	numéro.
Tombeau	141

ÉPOQUE INDÉTERMINÉE DE LA XVIIIe DYNASTIE.

	numéros.
Tombeaux	229
—	251
—	non numéroté C.

XIXe dynastie.

RÈGNE DE RAMSÈS Ier.

	numéros.
Tombeaux	54 Travail de Kenro.
—	58 Travail d'Amen.

RÈGNE DE SETHI Ier.

	numéros.
Tombeaux	51
—	181
—	255

RÈGNE DE RAMSÈS II.

	numéros.
Tombeaux	6
—	138
—	178

RÈGNE DE SETHI II.

	numéros.
Tombeaux	19
—	13
—	14
—	153
—	166

ÉPOQUE INDÉTERMINÉE DE LA XIXe DYNASTIE.

	numéros.
Tombeaux	115
—	159
—	291
—	non numéroté B.

XXe dynastie.

	numéros.
Tombeaux	30
—	221
—	273
—	277

XXe dynastie.

	numéros.
Tombeaux	278
—	282
—	285

XXVIe dynastie.

	numéros.
Tombeaux	33
—	37
—	197

II. — ORDRE GÉOGRAPHIQUE.

Dira Abou n Neggah.

	numéros.
Tombeaux	non numéroté A.
—	151
—	153
—	non numéroté B.
—	154
—	282
—	255
—	166
—	143
—	159
—	19
—	13
—	14
—	17
—	145
—	20
—	165
—	140
—	141
—	285

Assassif.

	numéros.
Tombeaux	33
—	37
—	197

Khokhah.

	numéros.
Tombeaux	175
—	181
—	201

Cheikh Abd el Gournah.

COLLINE.	numéros.	PLAINE.	numéros.
Tombeaux	75	Tombeaux	22
—	77	—	30
—	78	—	38
—	80	—	42
—	84	—	43
—	86	—	51
—	87	—	52
—	88	—	54
—	89	—	55
—	90	—	56
—	91	—	58
—	92	—	130
—	101	—	139
—	104	—	249
—	229	—	non numéroté C.
—	251		
—	108		
—	115		

Deir el Medineh.

	numéros.
Tombeaux	6
—	266
—	291

Gournet Mourraï.

	numéros.
Tombeaux	40
—	273
—	221
—	277
—	278

III. — ORDRE D'ÉTAT D'ACHÈVEMENT DES MOTIFS.

ÉBAUCHES DESTINÉES À LA PEINTURE.

A. — Croquis simple en un ton (le plus généralement rouge) quelquefois une indication donnée avec un autre ton.

1° Les motifs sont dessinés sur le mur cru; le blanc est passé ensuite sur

le fond. Les couleurs sont posées en troisième lieu dans l'ordre suivant : 1° ton rouge ocre des chairs masculines, 2° blanc des vêtements, 3° ton jaune ocre des chairs féminines, 4° couleurs vertes, bleues, rouge vif, jaune doré des détails, 5° noir (perruques, yeux, meubles etc)[1].

	α DESSIN SUR PISÉ CRU OU SUR PISÉ MORTIER CRU. TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —	α′ DESSIN SUR PISÉ LÉGÈREMENT TEINTÉ EN TRANSPARENCE. TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
1er état, le ton du fond déjà passé ou non.	13...	ébrasements de la porte entre les deux chambres.	14...	procession et funérailles (traces de blanc).
	13...	2e chambre adorations.	51...	D barque.
	13...	— roi et reine.		
	40...	stèles en C et C′ (traits blancs sur pisé gris).		
	87...	niche mur ouest (dessin rouge agrémenté de quelques traits bleus).		
	108...	C statues et orants.		
	108...	D orantes.		
	266...	scènes religieuses (traits blancs sur pisé gris devenu rouge par incendie).		
	278...	B et C funérailles (dessin gris foncé sur gris clair).		
	291...	I funérailles (traits blancs sur pisé gris).		
2e état, premières couleurs déjà posées : tons des chairs et blancs.			51...	D prêtres et acolytes.
3e état, toutes les couleurs posées sauf les noirs.	30...	I funérailles.		
4e état, motifs finis mais le fond et les couleurs effacés ou écaillés révèlent le procédé.	13...	personnage de Shuroy.		
	154...	I′ personnages recevant l'offrande.		

(1) G. Maspero, *Archéologie égyptienne*, p. 170 et suiv.

	β. — DESSIN SUR MORTIER OU PLÂTRE-STUC CRUS (QUELLE QUE SOIT LA COULEUR NATURELLE). TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —	β′. — DESSIN SUR MORTIER OU PLÂTRE-STUC TEINTÉS EN TRANSPARENCE. TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
1er état.	77...	B offrandes (partie inférieure) et personnage.	19...	D′ chanteuse d'Amon et serviteur.
	77...	I′ scribe.	143...	B scène de moisson.
	78...	I pleureuses 1er registre.	143...	B′ cheval et conducteurs.
	80...	G′ personnage féminin (ton blanc de la robe déjà posé).	143...	C′ chasse royale.
			143...	D′ bétail et serviteurs.
			145...	D scène de brasserie.
	88...	B bovidé attelé.	145...	D défilé du bétail.
	89...	Pilier, personnage royal.	145...	D invitées au concert.
			251...	I′ orant.
	89...	B′ personnage féminin (registre supérieur).		
	92...	B′ tous les motifs.		
	92...	H′ serviteurs (fonds blancs déjà passés).		
	92...	J′ scènes de vendange.		
	249...	C′ funérailles.		
	249...	D′ personnage féminin.		
	non numéroté	A. B frise.		
2e état.	54...	C partie droite, le maître et sa femme (fond gris).		
	88...	B les moissonneurs (fond gris déjà passé).	251...	I′ table d'offrandes.
	90...	D′ chevaux.		
	92...	J′ sports sur l'eau.		
	92...	J′ serviteur portant des poissons.		
	92...	M M′ serviteurs.	42...	D apports et tributs.
3e état.	89...	B′ personnage féminin (registre inférieur).		
	91...	D soldats.		
	92...	C′ matériel de cérémonie.		
	92...	D′ roi et déesse Hathor.		
	92...	D personnages.		
	139...	C′ bateau.		
	165...	C′ chasse sur l'eau.		
	165...	D D′ morts et orants.		

2° Un ton opaque est passé sur le pisé ou plâtre avant tout travail et les motifs sont dessinés sur ce fond qui ne laisse plus voir la couleur du mur.

γ. — DESSIN SUR FOND BLANC (LAIT DE CHAUX OU PLÂTRE IMPUR).

	Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
1er état.	6...	caveau (rehauts et masses déjà passés en rouge).
	51...	B' C' D' frises.
	54...	C orants (la perruque de celui de gauche déjà passée en noir).
	58...	D personnage religieux.
	77...	D coffret-naos (le bleu déjà employé en même temps que le rouge).
	78...	I pleureuses (1er registre).
	78...	I porteurs du mobilier.
	181...	I' musiciens.
	273...	A' chanteuse d'Amon.
2e état.	75...	D offrandes du temple.
	104...	C' chasse sur l'eau.

γ'. — DESSIN SUR FOND TEINTÉ OU COLORÉ.

	Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
1er état.	101...	B' ânes (quelques rehauts blancs).
	151...	B déesses.
	151...	I déesse Nephthys.
	159...	B bateau.
	159...	frises.
	282...	X Osiris momie.
	non numéroté	B. I' roi et serviteur.
2e état.	75...	B' invitées.
	101...	scribe surveillant le blé.
3e état.	151...	B orants et orantes.
	52...	B' apports d'offrandes.
	52...	C' défunts.
	89...	D' tributaires.

B. — Croquis peints en deux ou plusieurs tons, sans dessin préalable, les taches et traits de couleur posés directement, le dessin repris après et quelquefois corrigé en un autre ton.

δ. — DESSIN SUR PISÉ CRU, PISÉ MORTIER CRU OU TEINTÉS EN TRANSPARENCE.

Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
13.....	1re chambre adieux à la momie, (plusieurs tons sans tracé).

ε. — DESSIN SUR PLÂTRE-STUC OU MORTIER CRU TEINTÉS OU NON EN TRANSPARENCE.

Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
17.....	D servantes (camaïeu jaune et brun).

δ. — DESSIN SUR PISÉ CRU, PISÉ MORTIER CRU OU TEINTÉS EN TRANSPARENCE.

Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
42.....	I' personnage religieux.
75.....	B frise (6 tons).
75.....	B' frise (6 tons).
75.....	D frise (6 tons).
141.....	à droite, funérailles (2 tons).
141.....	à gauche, culte des ancêtres (3 tons).
159.....	I et I' orants, 2 (tons).
201.....	B troupeau (3 tons).
278.....	B C frises (3 tons).
285.....	A A' orantes et servantes (2 tons).

ε. — DESSIN SUR PLÂTRE-STUC OU MORTIER CRU TEINTÉS OU NON EN TRANSPARENCE.

Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
43..... 43.....	C' D' { Neferronpet et les dieux, (tous les tons posés sauf les noirs).
54.....	C pleureuses (sur mortier gris pâle).
77.....	B offrandes (2e sous-registre).
77.....	D prisonniers barbares enchaînés.
78.....	D' esclaves barbares (sur plâtre fin jaune).
80.....	C personnage féminin.
90.....	C char.
92.....	C' matériel de cérémonie (escalier et certains autres détails).
92.....	J' canards et poissons.
130.....	B orant et tables d'offrandes.
130.....	B servante.
140.....	H scènes de gynécée.
153.....	D' procession.
175.....	H' orants (3 registres).
221.....	D D' frises.
255.....	H scènes agricoles.

ζ. — DESSIN SUR FOND BLANC (CHAUX OU PLÂTRE IMPUR PASSÉ PRÉALABLEMENT).

Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
19.....	plafonds.
54.....	B naos des funérailles.
58.....	C serviteur courant.
58.....	I' naos d'Osiris.

η. — DESSIN SUR FOND DE COULEUR QUELCONQUE PASSÉ AVANT LE TRAVAIL DES SCRIBES.

Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
14.....	frises (fond gris jaune).
38.....	B' offrandes (fond gris).
115.....	D adoration aux dieux (fond jaune clair).
321.....	caveau (fond jaune).

C. — Ébauches destinées à la peinture sur fonds préparés pour la sculpture (calcaire blanc ou presque); changement de projet en cours du travail.

	Tombeaux. — numéros.	Emplacements et motifs. —
1er état.	84................	I statue du roi.
	non numéroté C........	B pesée de l'âme.
	non numéroté C........	B' préparation du tombeau.

	TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
2ᵉ état couleurs posées : chairs et blancs des costumes.	22	B jeune servante.
	22	C porteur d'offrandes.
3ᵉ état tous les détails posés sauf les noirs.	22	B′ harpiste.
	84	D nègre.
	165	C adoration aux défunts.
4ᵉ état fini mais le procédé se révèle par dégradation du mur.	22	D′ scène de musique.

ÉBAUCHES DESTINÉES À LA SCULPTURE.

1° Préparation du travail :

TOMBEAUX. — numéros.	
33	une graticulation.
177	—

2° Croquis simples :

TOMBEAUX. — numéros.	
20	D dieu Bes.
55	mur ouest de la cour; toutes les scènes à droite et à gauche de la porte.
229	B′ orants.

Croquis corrigés :

TOMBEAU. — numéro.	
20	I′ tous les croquis.

3° Croquis en deux tons :

A : un ton de préparation, un ton de mise en place définitive.

TOMBEAU. — numéro.	
37	hiéroglyphes de la porte.

B : les deux tons employés conjointement pour rehausser le croquis.

TOMBEAU. — numéro.	
166	D procession.

IV. — TECHNIQUE DES DESSINS ÉBAUCHÉS.

1° motifs ébauchés sur carreaux de proportions :

TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
38	B′ personnage masculin.
52	C′ la paroi entière.
55	personnages à gauche de la porte.
84	I statue royale.
87	X personnages recevant l'offrande.
92	D′ deux personnages.
92	H′ le personnage le plus grand
92	J′ les deux Senenmout.
104	C′ scène de chasse.
151	B déesses.
229	B′ scène d'adoration.
251	I″ orant et table d'offrandes.
non numéroté B	I′ roi.

2° motifs ébauchés sur carreaux de copie :

TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
22	D′ scène de musique.
77	B le personnage.
92	B scène de bastonnade.
92	B cheval.
92	J′ personnages féminins.
92	J′ poissons de la scène sur l'eau.
92	J′ poissons dans la main du serviteur.
151	B orant et offrandes florales.
non numéroté B	I′ serviteur.

3° motifs ébauchés en copie libre, ou de souvenir :

A. — Avec l'aide de points de repère ou de lignes de construction.

TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
19	plafonds.
20	D dieu Bes.
37	hiéroglyphes de la porte.
38	B′ personnage féminin.

TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
43	C' et D' adorations aux dieux.
51	frises.
55	scènes à droite de la porte.
77	D coffret-naos.
88	B moisson.
89	pilier, roi assis.
92	H' trois serviteurs.
92	J' poissons et canards.
92	J' vendange.
108	C statues et orants.
108	D orantes.
145	D invitées.
151	B troisième personnage à droite 2e registre. deuxième personnage à droite 1er registre.

B. — Sans points de repère ni lignes de constructions autre que la ligne de base.

TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
6	caveau, champs d'Ialou.
13	tous les motifs ébauchés.
14	B et C processions funéraires.
17	D servantes.
19	D' prêtresses.
52	B' apports d'offrandes.
54	C pleureuses.
54	C orants.
54	B cortège.
58	D personnage religieux.
75	B' invitées.
75	D offrandes.
77	B offrandes devant le personnage.
77	G scribe accroupi.
78	D' esclaves barbares.
78	I char et chevaux.
78	I pleureuses.
90	C char et écuyer.
90	D' chevaux conduits.
92	B' cheval.

TOMBEAUX. — numéros.	EMPLACEMENTS ET MOTIFS. —
92	J' serviteur.
92	{ M / M' } apport du mobilier dans la tombe.
101	B' troupeau d'ânes.
115	D adorations.
140	H' scènes de gynécée.
141	tous les motifs ébauchés.
143	D tous les motifs ébauchés.
145	D { troupeaux. / brasseurs. }
151	D personnage masculin de gauche et personnage féminin.
153	D' procession d'orantes.
165	tous les motifs inachevés.
166	D orants.
166	D hiéroglyphes.
181	I' musiciens.
221	frises.
255	H travaux agricoles.
273	A' chanteuse d'Amon.
278	B et C funérailles.
285	A et A' cortèges.
non numéroté A.	D scène de pâturage.
non numéroté C.	D pesée du cœur.
non numéroté C.	D' travail dans la tombe.

CHAPITRE II.

TECHNIQUE DES ÉBAUCHES.

A. — PRÉPARATION.

Les tombes de la nécropole sont de deux principales sortes, entre lesquelles nous pourrions noter bien des états qui les réunissent[1]. La plupart des tombes sont peintes en teintes plates sur un fond uni; quelques unes sont sculptées en bas-relief; très peu sont gravées en creux. Mais ces divisions n'ont rien de définitif et quelques tombes sont mixtes, partie en peinture, partie en bas-relief. D'autres, quoique tombes peintes, présentent par endroit un très léger relief au plâtre peint[2] qui les apparente un peu au procédé de sculpture, d'autant qu'à cette époque précisément, les sculpteurs de bas-relief ont un procédé qui consiste à peindre à plat certains personnages d'arrière plan, que cette manière de modeler à la peinture épaisse pourrait bien avoir imité.

Nous allons étudier ces procédés différents, en fonction du terrain de la nécropole.

1. — PREMIÈRE PRÉPARATION DU TRAVAIL,

TOMBES PEINTES ET SCULPTÉES.

Le calcaire très friable dont sont formées les collines de Dira Abou n Neggah et de Cheikh Abd el-Gournah se laissait beaucoup trop facilement creuser. Ce fut pour les Égyptiens à la fois un avantage et une difficulté; une commodité parce que les terrassiers pouvaient mettre en très peu de temps une grande chambre et de vastes parois à la disposition des dessinateurs; un ennui, parce qu'on ne peut presque pas, dans cette matière friable et inégale, dresser suffisamment les parois pour y établir un travail solide et durable. Les accidents étaient très nombreux; nous en noterons quelques uns au cours de cette étude. De là la rareté des tombes sculptées, le bas-relief et la gravure n'étant possibles que dans un calcaire très fin et homogène, exempt de rognons de silex. Il y a deux ou trois veines de bon calcaire dans toute la nécropole et dans la principale,

[1] Nous avons distingué ainsi trois préparations principales dans les catalogues précédents.
[2] Cf. Tombe 249.

à l'ouest du Ramesseum, plusieurs tombes furent creusées pour être sculptées. Trois sont connues de tous : les nos 55, 57, 123; or la tombe de Ramose n° 55, de plan très vaste, dépassa la partie bonne du calcaire et dut s'étendre dans une région où la roche de moindre qualité ne pouvait plus supporter le travail du ciseau [1].

Le plus souvent, les tombes étaient donc préparées pour l'enluminure; les chambres étaient creusées aux dimensions désirées [2] et les parois dressées autant qu'il était possible. Nous retrouvons dans quelques tombes les traces de ce premier travail des terrassiers, sous forme de larges points ou croix rouges qui marquent, sur ce qui sera la paroi ou le plafond, l'avance de chaque jour (par exemple, au tombeau 229 [3] et au tombeau 79, dont les deuxièmes chambres ne sont pas finies de creuser); mais le plus souvent, cette préparation nous échappe, les traces rouges disparaissant à mesure que le travail se déroulait dans la tombe et que les terrassiers laissaient la place au maçon ou au plâtrier. Nous n'avons qu'une fois dans la nécropole une représentation de ce travail de creusement : c'est dans la tombe non numérotée C, où nous voyons deux personnages s'occuper aux parois d'un tombeau; l'un broie du calcaire sur une meule, l'autre plus curieux encore égalise au marteau la surface du plafond (fig. 109).

Les plâtriers venaient ensuite, et dressaient d'abord la surface à l'aide d'un pisé ou d'un pisé-mortier assez grossier. Le procédé diffère d'un tombeau à l'autre; il n'y avait pas de règle bien fixe pour composer ce pisé et pour l'appliquer : il est tantôt brun, tantôt rougeâtre, souvent gris, allant parfois presque jusqu'au noir. La proportion de paille n'est pas constante non plus. Ce pisé est souvent mélangé d'un mortier calcaire qui ne lui a pas donné toute la cohésion souhaitée par cette addition. La composition de ce mortier est aussi très variable : les Égyptiens utilisaient ce qu'ils avaient sous la main et les calcaires employés sont toujours ceux de la veine où était creusée la tombe. Les couleurs différentes des lits calcaires de la nécropole dénoncent le procédé.

(1) Somers Clarke, *Of the methods used in making and ornemanting an Egyptian Rock Tomb*, dans les *Miscellaneous tracts relating to antiquity*, second series, vol. V, p. 21 à 32. London 1896. Il y a quelque exagération à poser comme règle que le riche choisissait toujours le rocher dur pour creuser sa tombe et que l'homme de condition inférieure se contentait de roc de qualité inférieure.

(2) E. Mackay, *The cutting and preparation of Tombs-chapel in the Theban Necropolis*, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, t. VII, 1921.

(3) E. Mackay, *The cutting and preparation of Tombs-chapel in the Theban Necropolis* dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, t. VII, 1921, p. 154-155.

Le mortier pur de calcaire pulvérisé est rarement employé en première application dans les tombes peintes; c'est le pisé, ou le pisé-mortier (pisé auquel est ajouté une quantité variable de calcaire broyé) qui comble tant bien que mal les vides laissés par la chute des rognons de silex ou les irrégularités de la roche. Quelquefois, une couche de mortier pur recouvre le pisé; le plus souvent c'est un enduit de stuc ou plâtre qui est étalé directement sur le pisé. Ce stuc ou plâtre ou plâtre-stuc est, comme le pisé et le mortier, de composition très variable [1]. Mince comme une pellicule dans certains cas, cet enduit atteint dans certains autres jusqu'à une épaisseur de 4 millimètres et sert encore à finir d'égaliser la surface. Dans les tombes moins riches, plusieurs couches de pisé de plus en plus fin à mesure qu'on approche de la surface définitive remplaceront le stuc. Le pisé forme du reste une surface encore moins unie. La paroi est cependant encore bien peu plane quand elle est prête pour la peinture et livrée aux imagiers.

Il n'a jamais été question dans les tombes thébaines de plan régulier et de surface bien dressée. Aucun angle n'est droit non plus qu'aucune paroi n'est plane.

Quant aux procédés de pisé, de mortier, de stuc ils sont employés avec une incohérence qui déconcerte [2]. Le pisé, le plus souvent sous le mortier, et toujours sous les couches de plâtre qui l'ont isolé de l'air a entraîné, en se desséchant et en se brisant, de larges surfaces de ces divers matériaux. C'est pour cette raison que, souvent, les tombes en pisé non recouvert de mortier ou de stuc ont mieux résisté que les autres. On ne peut tirer du soin de la préparation aucune déduction de la beauté du décor. Un tombeau préparé en pisé noir et grossier sera parfois confié à un imagier habile qui en fera une belle œuvre d'art [3]. Quand la tombe pouvait être gravée ou sculptée, le travail était un peu différent; les parois étaient d'abord mieux aplanies; cependant les terrassiers égyptiens

(1) Rappelons ici que le stuc le plus anciennement connu est obtenu avec du plâtre broyé et de la gomme arabique; von Bissing und Max Reach, *Bericht über die malerische Technik der Hawara Fresken in Museum von Kairo* (A. S. A., t. VII, 1906, p. 64-70). Il est probable que les Égyptiens l'ont connu et les enduits qui couvrent les parois des tombes thébaines semblent en être. Cependant malgré l'aspect lisse et brillant de cet enduit qui milite en faveur du stuc, ce n'est peut-être qu'un plâtre finement broyé. Nous ne pouvons pas nous étendre trop longuement ici sur les détails purement chimiques; voir le travail excellent de Lucas, *Ancient Egyptian materials*, p. 21 et suiv. et append. III, p. 231.

(2) E. Mackay, *Journal of Egyptian Archaeology*, t. VII, 1921, p. 159 et suiv. et Lucas, *Ancient Egyptian materials*, p. 21.

(3) N. de Garies Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans le *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, p. 90.

utilisaient quelquefois, quand un accident avait creusé le rocher, un mortier pur de calcaire broyé et agglutiné pour combler le vide et dresser la paroi. Le tout assez soigneusement poli recevait le dessin et les gravures. Il n'y avait pas besoin de stuc pour adoucir la surface puisque celle-ci devait être attaquée de nouveau avec le ciseau [1].

Sur ces surfaces tortueuses et renflées on ne pourra jamais établir les lignes strictement parallèles qu'exigerait semble-t-il la division par registres, mais toute l'irrégularité des murs devra être compensée par le talent de l'imagier qui se trouve dans la situation d'un homme écrivant sans marge, ni lignes. C'est peut-être ce qui fait le plus grand intérêt de ce dessin sans cesse obligé de ruser avec la page blanche qui se dérobe et dont il utilisera jusqu'aux défauts. Que ce soit sur le pisé directement, ou sur le mortier pisé, ou sur la couche de plâtre que l'imagier dessine, la paroi lui est livrée, tandis que terrassiers, maçons et crépisseurs continuent leur travail sur les autres [2].

Un exemple typique de cette manière de travailler nous est fourni par le tombeau (nº 91) d'un capitaine de troupes du roi Touthmôsis IV ou du roi Amenophis III. Dans ce tombeau, le travail s'est fait peu à peu, les peintres s'emparant des parois quand les terrassiers étaient encore dans le tombeau; d'un côté de la paroi D, le pisé est encore granulé : il vient d'être posé; un peu plus loin, il est déjà égalisé et quelques centimètres plus loin, toujours sur la même paroi, une couche de plâtre ou lait de chaux impur est passée et le travail du scribe est presque fini : les noirs seuls manquent encore. Dans une longueur d'un demi mètre, nous avons toutes les étapes du travail et la preuve que tout était fait en même temps, les ouvriers travaillant littéralement les uns sur les autres, ce qui expliquera beaucoup l'absence de plan d'ensemble.

2. — ÉCLAIRAGE.

Il aurait été intéressant de savoir comment les Égyptiens éclairaient les parois sur lesquels ils travaillaient. Certains tombeaux sont très enfoncés dans le sol et par conséquent très sombres; d'autres, assez clairs pour être visités avec facilité, sont cependant encore trop obscurs pour que le scribe ait pû y tracer les mille détails que comporte une figure égyptienne. De plus, nous ne devons pas oublier que les portes, élargies par usure, laissent maintenant passer plus de lumière qu'aux temps où les tombeaux ont été creusés. Les Égyptiens ont dû

(1) Somers Clarke, *Of the methods used in making and ornamenting an Egyptian rock tomb.*

(2) W. Wreszinski, *Atlas zur Altægyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 292 et 293.

avoir recours très souvent à un moyen mécanique d'éclairer leur travail, mais l'état actuel de nos connaissances nous interdit de décider avec certitude ce qu'était ce moyen. Les Égyptiens avaient diverses lampes et devaient tout naturellement en utiliser pour leur travail dans la nécropole. Reste à savoir si tous les travailleurs se sont tenus à ce mode d'éclairage et si les dessinateurs, peintres et imagiers n'en avaient pas très vite, et depuis l'antiquité, reconnu les inconvénients. Une lampe, telle que sont toutes celles que nous avons retrouvées de cette époque, est un simple récipient de métal, de terre cuite ou de pierre même qu'on emplit d'un corps gras et dans lequel trempe une mèche de chiffon. Il n'est pas question de décider ici quelle était la matière première qui donnait ce corps gras : graisse animale, lin qui croissait dans le pays, olives qui pouvaient venir du nord, huiles minérales paraffinées même ou pétrole qui auraient pû être importés d'Arménie (l'Asie antérieure a été à toutes époques en rapports commerciaux étroits avec l'Égypte). Sans prendre parti dans ces questions toutes spéciales, nous remarquerons que toutes ces graisses ou huiles brûlant à l'air libre dans les lampes égyptiennes auraient dégagé une abondante fumée qui aurait brouillé les fonds clairs et laissé des traces brunes sur les parois et surtout sur les plafonds. Les tombes habitées par les Arabes sont noires de suie et il est impossible d'y rien distinguer; par contre la fraîcheur des couleurs dans les chambres qui n'ont jamais supporté l'habitat écarte forcément l'hypothèse des lampes.

Dans un rapport de fouilles, il est donné le texte d'un ostracon trouvé sur le chantier de Deir el Medineh où il est question de fournitures de graisse et d'étoffes pour faire des mèches de lampe [1]. L'auteur en a conclu à un éclairage dans les tombeaux, pendant les travaux, au moyen de lampes. Il est nécessaire de distinguer ici deux choses bien différentes. Deir el Medineh était le quartier des travailleurs de la nécropole; c'est la ville des terrassiers, des maçons qui creusaient les syringes des rois et vivaient là près de leurs chantiers. Il est tout naturel que ces hommes aient participé à des distributions de lampes tant pour leur travail que sous forme de salaire, pour leur maison. Nous voyons très bien le travail de terrassement se poursuivre au moyen de lumignons tenus à la main ou posés dans une anfractuosité de rocher, peut-être même la lampe était-elle encore utilisée quand le «*gnwty*» dégrossissait les statues et les dégageaient peu à peu de la paroi rocheuse. Mais à partir du moment où les dessinateurs entraient en scène, l'aspect du chantier devait se modifier du tout au tout;

(1) B. Bruyère, *Deir el Médineh*, p. 14, dans les *Rapports préliminaires*, t. IV, 3e partie, des *Fouilles de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire* (année 1926). Le Caire 1927.

jamais les couleurs et le blanc de lait de plâtre qui est à la base de toute décoration égyptienne n'auraient supporté le voisinage et les émanations d'une lampe fumeuse. Dans l'état actuel de nos connaissances, le problème est insoluble, mais nous pouvons espérer qu'il sera résolu un jour.

Les écrans lumineux que tous les archéologues ont utilisés pour visiter ou copier des tombes devaient être déjà d'un usage courant pour l'opération inverse et cela dès la plus haute antiquité. L'objection la plus sérieuse et même la seule sérieuse à cette hypothèse est que nous n'avons jamais retrouvé encore trace des écrans lumineux qui auraient pu servir à cet usage. Mais certains travaux, comme ceux qui furent exécutés dans la tombe de Sennefer (n° 96), par exemple, ou les caveaux des tombeaux n°s 82 et 132, sont absolument impossibles à imaginer sans écrans lumineux, et une hypothèse qui est vraisemblable en tous ses points est bien près d'être une vérité.

Quoiqu'il en soit, il est trop difficile de conclure sans présomption.

3. — COULEURS.

Par contre, nous connaissons à merveille les couleurs dont se servaient les Égyptiens. L'analyse de ces ingrédients à été commencée dès les premières découvertes en Égypte et tous les travaux antérieurs ont été mis au point et la question traitée à fond dans l'excellente étude de M. A. Lucas, *Ancient Egyptian materials*. Tout y est examiné du travail matériel qu'exigeait une tombe thébaine; les pisés, les plâtres, les chaux d'abord, les couleurs ensuite et les vernis en dernier lieu, et en faisant remarquer chaque fois que les Égyptiens trouvaient dans leur sol tous les matériaux dont ils se servaient. Ils avaient du carbonate de chaux et du sulfate de chaux (chaux et plâtre), pour les blancs; toutes les gammes d'oxyde de fer qui leur donnaient les jaunes et les rouges; des carbonates de cuivre pour les bleus et certains verts; de la malachite broyée pour les verts clairs; le charbon de bois pour les noirs. L'auteur a retrouvé aussi du cobalt très rarement et de l'hématite pour les rouges vifs[1].

[1] M. A. Lucas ne parle pas du vermillon ni du cinabre (sulfures rouges de mercure tous deux dont la seule différence est que le cinabre est obtenu par voie sèche, le vermillon par voie humide) et cependant certaines couleurs rouge vif ne s'expliquent pas sans vermillon, l'hématite n'étant qu'un ocre rouge (oxyde ou sesquioxyde de fer) plus fin. Devons-nous en conclure que les Égptiens étaient déjà en relation avec l'Extrême-Orient d'où nous viennent actuellement les meilleurs vermillons, ou avaient déjà connaissance des gisements d'Allemagne de Carniole (Idria) ou d'Espagne, dont les commerçants phéniciens leur auraient apporté les produits?

Nous apprenons dans cette étude la vraie qualité de la peinture égyptienne qui est une peinture à la détrempe, et non une fresque comme on l'a voulu si longtemps[1]. Comme le démontre l'étude de M. Lucas, pour des raisons historiques, la peinture à la chaux n'était pas connue avant l'époque romaine, et pour des raisons de climat, l'Égypte était trop sèche et trop chaude pour qu'on y puisse mener à bien un tel travail[2].

4. — OUTILS.

La peinture égyptienne est donc une peinture à la détrempe, c'est-à-dire une peinture à l'eau agglutinée d'un peu de colle posée sur des fonds secs et ne s'incorporant pas à eux. La preuve en serait dans les nombreuses écailles de peinture qui se détachent des fonds; sur une fresque la peinture tient de telle sorte qu'elle ne peut tomber qu'avec la muraille même sur laquelle elle est faite. De ce que la chaux était inconnue, chimiquement parlant, avant l'époque romaine, il ne faut pas conclure que la couleur blanche que les Égyptiens ont employée était toujours du plâtre pur. Ce qui est la règle en principe est souvent négligé en Égypte, nous l'avons déjà constaté à plusieurs reprises. Le plâtre, ou plâtre-stuqué, formait non seulement les dernières couches de la paroi avant l'application des couleurs, mais aussi le lait blanc des fonds et la couleur blanche des vêtements[3]. Mais très souvent (M. A. Lucas le constate lui-même[4]) le dernier enduit contient déjà du carbonate de chaux, et quelquefois le lait blanc est un vrai lait de chaux qui contient à peine du gypse. La cause en est simplement que le plâtre contient dans la carrière plus ou moins de chaux et de sable, que les calcaires broyés utilisés sont parfois du carbonate de chaux impur et que, pour toute cette entreprise de tombes, on se souciait visiblement peu de raffiner les produits qui étaient livrés bruts aux ouvriers ou même ramassés sur place.

Nous n'insisterons pas plus sur ces remarques de technique assez arides, car

[1] Fr. W. von Bissing et Max Reach, *Bericht über die malerische Technik der Hawara Fresken im Museum von Kairo*, *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, t. VII, 1906, p. 64-70.

[2] *Ancient Egyptian materials*, chap. vi «is always a tempera painting, or gypsum plaster. Lime was not known until about Roman times and also true fresco work could not easily be carried out in a hot dry climate such as that of Egypt.»

[3] *Kêmi*, t. I, 1928, p. 192.

[4] A. Lucas, *Ancient Egyptian materials*, p. 22 et suiv.

une autre question se pose tout de suite qui est loin d'être aussi résolue que celle-ci.

Avec quoi les Égyptiens peignaient-ils?

Comment étalaient-ils les couleurs?

Quels étaient leurs outils?

On a retrouvé les outils et l'on s'est préoccupé depuis longtemps de la façon de travailler des imagiers égyptiens [1]. Nous avons des palettes avec plusieurs godets aux différentes couleurs (jusqu'à 7) et, dès 1826, la différence entre les palettes de «scribes» à deux couleurs, rouge et noir, et celles de «peintres» à plusieurs couleurs, était établie. En réalité, les unes et les autres palettes avaient leur emploi dans les tombes aussi bien que dans la confection des papyrus. Les imagiers *sškdw*, ceux qui faisaient les premières ébauches en rouge dans les tombes peintes, travaillaient sans doute avec une palette de scribe à deux godets : il est tout à fait impossible de concevoir ces palettes comme les seuls outils de l'imagier.

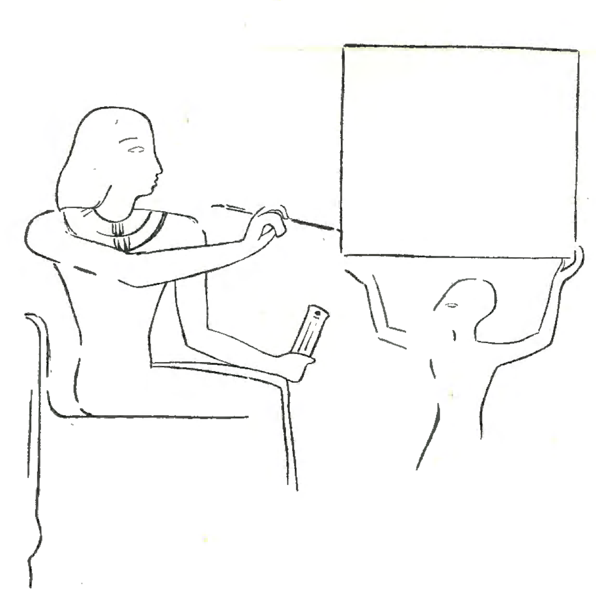


Fig. 7 [2].

A la XVIIIe dynastie la palette la plus simple suffisait peut-être à ceux qui ébauchaient certains dessins très fins que nous avons retrouvés, mais le peu de couleur rouge contenu dans un godet de palette ne pouvait suffire longtemps dans un tombeau thébain : les plus courants contiennent déjà plusieurs dizaines de figures (le 161, pour n'en citer qu'un, a plus de 250 personnages, sans compter tous les objets, animaux, accessoires, constructions de toutes sortes); la surface rêche du calcaire absorbait beaucoup de couleur et était entièrement utilisée par les scribes. Enfin, en supposant que le dessinateur se soit servi de la palette longue que nous connaissons pour le tracé de l'ébauche, il était bien forcé de changer de matériel quand il s'agissait d'appliquer les teintes plates.

Or, tandis que nous avons quantité de scènes où les scribes, fonctionnaires,

(1) J. Passalacqua, *Catalogue raisonné et historique des Antiquités découvertes en Égypte*, Paris 1826, p. 155 et suiv.

(2) Hay, *Additional Manuscripts 29.816, 136* — Amenemopet, chef des scribes dans l'État d'Amon.

le calame et la palette en main écrivent, notent, comptent et additionnent; tandis que nous avons, à chaque instant, la représentation des sculpteurs travaillant à une statue ou des imagiers la finissant; tandis que nous trouvons à plusieurs reprises des artisans de toutes sortes dans ce qu'on est convenu d'appeler les représentations des «arts et métiers», nous ne voyons jamais le dessinateur ou l'imagier à l'ouvrage pour une paroi de tombeau. Il se peut que de nouvelles découvertes comblent cette lacune et nous fassent retrouver, par exemple, le tombeau du scribe peignant un tableau que Hay a noté il y a un siècle (fig. 7); mais nous pouvons dire dès à présent que ce serait une exception rare de retrouver un tel motif.



Fig. 8.

Au tombeau 20 de Dira Abou n Neggah [1] on a retrouvé un paquet de bâtonnets broyés ou mâchés qui ne peuvent être que des brosses à peindre, d'autant plus que le paquet, lié d'une corde, est accompagné d'un tesson contenant encore de la couleur bleue et d'une auge de plâtrier avec sa brosse. Nous avons cette fois le matériel du décorateur de tombes, mais nous devons noter que c'est le seul trouvé jusqu'à présent au complet dans la nécropole; au tombeau 291, on a trouvé des pots cassés avec des résidus de couleurs [2], mais pas de pinceaux [3].

(1) N. de Garis Davies, *Five Theban Tombs*, p. 5 et suiv., pl. XVII.

(2) B. Bruyère et Ch. Kuentz, *La tombe de Nakht-Min et la tombe d'Ari-Nefer*, dans les *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale*, t. LIV, 1926, p. 203.

(3) A signaler, pendant l'impression de ce travail, la découverte à Tell el Amarna, durant la campagne de fouilles 1931-1932, d'un matériel de peintre provenant de la tombe du roi. Cf. *Report of Excavations at Tell el-ʿAmarnah*, p. 147, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, 1932.

Quant à voir comment on se servait de ces brosses et de ces camions à peindre, il nous faudrait y renoncer, si nous n'avions la représentation aujourd'hui perdue d'un scribe peignant une statue avec un de ces gros pinceaux, tandis qu'il tient de la main gauche un de ces grands godets [1].

Le décorateur peint une statue, c'est vrai, mais le procédé ne pouvait qu'être le même pour toutes les teintes plates. Ce qui est intéressant à noter, c'est que à Deir el Bahari (portique de la naissance) la déesse qui écrit l'événement et les années trempe son calame dans un pot de couleurs analogue à celui dont se sert le badigeonneur de la statue, et même encore plus grand, que lui tend une petite esclave agenouillée (fig. 8) [2].

Ici où nous trouverions naturelle la présence du matériel de scribe dont nous avons l'habitude (palette à deux godets et calame mince), nous avons un énorme récipient pour la couleur et un pinceau dont le gros manche que tient la main de la déesse annonce les dimensions respectables.

Une tombe thébaine nous donnera peut-être un jour un matériel plus complet, ou mieux, la représentation sur une paroi de ce travail de décoration comme nous avons déjà le travail de crépissage et de préparation de la tombe.

B. — DESSIN.

1. — PREMIER DESSIN ET CORRECTIONS.

(TOMBES PEINTES.)

Tous les degrés d'habileté sont représentés dans la nécropole. Il est certain qu'après les tâtonnements de l'apprentissage, le jeune ouvrier avait encore beaucoup à faire avant de posséder son métier à fond. Les mises aux carreaux l'aidaient très longtemps. Nous avons vu par le catalogue page 31 que ces mises aux carreaux sont de deux sortes. Les mises aux carreaux de proportions ne servaient que pour quelques motifs et étaient à ce point dans l'œil et dans la main des scribes qu'ils pouvaient les employer sans avoir le modèle sous les

(1) F. Cailliaud, *Recherches sur les arts et métiers*, pl. 12; Champollion-Figeac, *L'Égypte ancienne (l'Univers)*, *Histoire et description de tous les peuples*, 1839, p. 179; Perrot et Chipiez, *L'Égypte*, pl. 54.

(2) Nous n'avons malheureusement pas d'autres représentations de Seshat avec cet attirail de décorateur (cf. Naville, *Deir el Bahari*, t. II, pl. 55). Les autres Seshat représentées dans les temples tiennent la palette longue ou des bâtons. Une seule, à Abydos, tient une coquille comme godet et pourrait bien être apparentée à celle de Deir el Bahari.

yeux. Les carreaux de proportions sont utilisés dans quelques motifs aux tombeaux n°s 38, 52, 84, 87, 92, 104, 151, 154, 229 et 251, non numéroté B.

M. E. Mackay croit que ces mises aux carreaux étaient préparées soigneusement dans un carré ou un rectangle mesuré à l'avance; c'est accorder un peu trop de prévoyance à l'esprit égyptien! Nous verrons au tombeau 229 (p. 200 et fig. 94) que les Égyptiens n'avaient pas compté leurs 19 unités d'avance. Au tombeau 150, dans un fragment encore en place, une préparation de carreaux peut nous expliquer cette négligence; il s'agissait de mettre aux carreaux tout ou partie du registre inférieur; le registre supérieur devait être graticulé aussi, puisque les lignes verticales, déjà indiquées au premier registre, en descendent; plusieurs lignes horizontales se continuent sur tout le registre inférieur, formant avec les lignes verticales déjà faites un réseau de carrés dans le coin à droite. Au deuxième registre, des points indiquent la distance entre les lignes horizontales non encore tracées; il n'y a pas trace de carrés ou de rectangles délimitant le tout, les lignes sont faites au fur et à mesure des besoins. Inversement, nous verrons dans le tombeau 92 que le cheval de la paroi B' est dessiné sur un réseau de lignes horizontales qui n'a pas été fait pour lui. A ce même tombeau 92, une mise aux carreaux est si peu prévue d'avance qu'un personnage est moins haut d'un tiers d'unité que le personnage équivalent qui lui fait vis-à-vis [1]. Tous ces exemples prouvent une fois de plus combien ces détails de travaux importaient peu aux Égyptiens.

Il arrivait assez souvent qu'un dessinateur assez habile n'éprouvait plus le besoin de carreaux; il se contentait d'indiquer certaines hauteurs et construisait ses personnages dessus. Les hauteurs ainsi définies sont généralement celles des genoux et des épaules pour les personnages debout, celles des épaules seules pour les personnages assis ou accroupis; mais il arrive souvent que le scribe présume trop de son talent ou veut aller trop vite. Au tombeau 92 (pl. XX) les lignes qui marquent les genoux des serviteurs derrière l'officiant sont beaucoup trop hautes. Au tombeau 108, il y a quatre lignes horizontales pour établir les petites figures des statues et de leurs adorateurs; comme les statues sont sur des socles et que les pieds des personnages posent par terre, il s'ensuit que le scribe a été gêné par ses lignes de repère et qu'il n'en a pas tenu compte; son dessin est mal proportionné. Au tombeau 145, une ligne marque les épaules; une autre ligne aurait dû indiquer le sommet du crâne mais le scribe a, tout naturellement, dépassé la ligne supérieure et fait les têtes plus volumineuses

(1) W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 294.

qu'elles n'étaient prévues. Nous devons supposer que la ligne de base était déjà arrêtée et les corps dessinés avant que les têtes soient commencées; le volume des corps a entraîné celui des têtes et la ligne supérieure a été reconnue trop basse.

Quant aux lignes horizontales de repère employées au tombeau 92, paroi D' 2e chambre (pl. XXI), nous verrons qu'elles ne correspondent pas à grand'chose dans la recherche des proportions; il s'agirait là plutôt d'un motif copié à l'aide de quelques lignes de repère. La copie de motifs était beaucoup plus fréquente que l'emploi de figures sur carreaux de proportions. Les deux pouvaient s'accompagner l'une l'autre et être accompagnés d'un troisième dessin, librement établi d'après les souvenirs du scribe. Les scribes de la nécropole étaient passés maîtres dans cette sorte de jeu de puzzle, et dans un motif complètement terminé il est souvent impossible de faire le départ entre les motifs copiés directement ou faits de souvenirs, établis sur carreaux de proportions ou exécutés à main levée.

Dans ce dernier cas, le dessin sera quelquefois plus souple et les proportions moins rigidement établies; la différence, non sensible sur le motif fini qui a été revu et corrigé à plusieurs reprises, se voit tout de suite dans les dessins ébauchés. De plus, les motifs à main levée sont plus rares de pose et d'allure que les autres et échappent quelque peu aux habitudes rituelles. Nous étudierons, chacun pour lui-même, tous les tombeaux qui représentent ainsi les dessins à main levée et qui ont été énumérés au catalogue (p. 28 et suiv.).

La science des scribes était très inégale. Quelques-uns étaient si habiles, ou croyaient l'être, qu'ils posaient directement les taches de couleur à la place qu'elles devaient occuper et qu'ils ne dessinaient leurs motifs qu'après. Tel est le cas pour la scène d'offrande du tombeau 130, où ce sont les taches de couleur du fond gris qui réchampissent le dessin; tel est le cas aussi de la scène des adieux à la momie, du tombeau 13 (fig. 17); tel est le cas enfin du prêtre présentant les offrandes au tombeau 42 (fig. 38). Ces deux scènes sont intéressantes à comparer, car la seconde est une copie extrêmement habile et juste, où pas une tache de couleur n'a dévié de sa place, tandis que la première est une improvisation où les taches ont été posées très librement et ramenées ensuite à leurs limites normales par le dessin.

Nous voyons donc que plusieurs tombeaux (les numéros 42 et 130 sont dans ce cas) étaient peints du moins en partie avant d'être dessinés, c'est-à-dire que le scribe posait des taches de couleur et ne les délimitait qu'ensuite. Pour la pose des couleurs, comme pour tout le travail dans la tombe, il n'y a pas de règles absolues, même pas de règles générales. Si l'habitude semble être de dessiner en ocre rouge directement sur le pisé cru ou le plâtre stuc, nous avons

presque autant de cas où une couche unie d'un ton blanc gris ou jaune couvre complètement le mur avant le dessin (tombeaux 19, 30, 51, 56, 58, 75, 77 en partie, 78 sauf les frises, 145, 151, 153, 159, 273, 282, non numéroté B); dans certains cas d'usurpation, c'est une couche de lait de chaux qui efface le motif ancien et sur laquelle on peint le motif nouveau, comme par exemple les deux orants du tombeau 54 (fig. 40 et 41).

Il semble qu'après le dessin en ocre rouge sur le mur cru, le décorateur posait d'abord les tons de chair : ocre rouge pour les hommes, ocre jaune ou ocre rosé très pâle pour les femmes. Cette application des couleurs corrigeait quelquefois le dessin (tombeaux 22, 165). Les yeux et les détails clairs des vêtements étaient réservés; on passait le lait de chaux du fond soit avant, soit après cette opération. Si nous en jugeons par l'irrégularité de cette couche blanche autour des figures, ce devaient être les apprentis qui étaient chargés de ce soin. Après les couleurs des chairs, les blancs des vêtements et des détails étaient passés à leur tour soit en une couche plus épaisse que le blanc du fond, soit, le plus souvent, en deuxième couche, si comme il arrivait souvent, l'ouvrier avait déjà passé son pinceau chargé de blanc sur les vêtements en même temps que sur le fond. Les autres couleurs : le bleu, le vert, le jaune des détails dorés, le rouge des bijoux, étaient posées ensuite sans qu'on puisse leur assigner un ordre bien exact; mais les noirs des perruques, des meubles et des yeux étaient posés en dernier lieu, et toujours ou presque toujours sur le mur cru ou sur le premier lait de chaux. Cette dernière habitude s'explique naturellement d'abord par le peu de solidité du noir, et surtout parce que la couleur à la détrempe qu'employaient les Égyptiens, malgré l'usage du lait de chaux, est un procédé d'aquarelle où aucune couleur n'est capable de recouvrir le noir mais où, au contraire, toutes se fondent avec lui.

Les décorateurs usaient très souvent d'un procédé de peinture directe et faisaient leurs ébauches par larges taches de couleur en deux tons (les adieux à la momie du tombeau 13), soit en trois tons (plafond du tombeau 19, le nègre du tombeau 84, le troupeau du 201, la frise du 221), soit en quatre tons (frise du tombeau 14, offrandes du numéro 54, scènes agricoles du numéro 255); nous avons aussi un procédé de camaïeu jaune et brun rehaussé ou non de blanc qui a servi pour mettre en place le tombeau 17 ou le tombeau 140.

Le dessin rouge est rehaussé de blanc au tombeau 101, de blanc et de gris très foncé au tombeau 141, enfin dans le cas où le fond est jaune ou gris, les valeurs sont complètement transposées et le blanc n'est employé dans le motif que comme une couleur ordinaire (tombeau 88).

On aurait tort de considérer tous ces exemples comme représentant autant de procédés différents. Les décorateurs égyptiens ne cherchaient pas l'originalité mais, bien plutôt, travaillaient avec ce qu'ils avaient sous la main à la minute présente, servis par leur habileté prodigieuse pour finir à leur honneur ce qu'ils commençaient de manière très insouciante.

(TOMBES SCULPTÉES.)

Il nous reste à examiner comment les tombes sculptées et gravées étaient préparées et en quoi cette préparation différait de celles des tombes peintes. Le scribe qui travaillait pour la sculpture était certainement plus savant que le scribe enlumineur et cela à toutes les époques, comme nous allons le voir. Mais cependant, il usait des mêmes procédés; le scribe sculpteur complétait volontiers son motif de figures non sculptées, de même que le scribe peintre empâtait quelquefois certains détails de ses figures jusqu'à faire songer à un léger bas-relief.

Il est probable que c'était le graveur lui-même qui devait ébaucher les tombes sculptées; à l'encontre des scribes enlumineurs, il employait généralement la couleur noire pour ce premier travail. Mais ceci est loin d'être une règle absolue, puisque nous voyons qu'au tombeau n° 20 (fig. 25, 26 et 27) les retouches seules sont en noir sur un dessin rouge et qu'au tombeau 37, les hiéroglyphes ont été ébauchés en jaune très pâle et mis en place définitivement en rouge brun foncé. On voit par ce dernier exemple que les tombes sculptées suivaient l'évolution des procédés des tombes peintes puisque ce dessin en deux tons, jaune et rouge, est aussi utilisé par les enlumineurs à partir de la XXe dynastie (tombe 285).

Les tombes sculptées n'étaient pas préparées de la même manière. Le but final très différent imposait des procédés différents aussi. La paroi devait être en calcaire pur et peu d'endroits dans la nécropole pouvaient être creusés et dressés directement; s'il avait un «raccord» à faire, l'ouvrier devait employer un mortier très fin qu'il faisait avec le calcaire même de la chambre. Enfin la surface devait être mieux aplanie, puis le calcaire était soigneusement poli et la paroi confiée au dessinateur. Les dessins pour bas-reliefs sont les plus fins et les plus justes de toute la nécropole; ils sont d'une sûreté de main vraiment prodigieuse. Le dessinateur a quelquefois recours aux carreaux de proportions pour établir ses figures; nous avons un très bon exemple à la paroi ouest de la cour de Ramosé (partie sud). Les carreaux sont plus soigneusement établis que dans les tombes peintes. Au tombeau 37, les cadrats sont indiqués aussi très soigneusement pour servir d'armature aux dessins des hiéroglyphes et les proportionner.

Mais, le plus souvent, le sculpteur se contentait de points de repère. Au tombeau 20, les croquis laissés sur le mur sont coupés de lignes horizontales que nous avons vues employées pour marquer les hauteurs des genoux, des épaules, du crâne. Une dernière ligne horizontale passe au-dessus du cou-de-pied (fig. 25). Il est visible que chacune de ces lignes correspond à une hauteur de carreaux fixée et que le dessinateur a jugé inutile de tracer tout le réseau. A la figure 26, il n'y a de tracé en hauteur que deux lignes horizontales, l'une correspondant à la ligne des épaules, l'autre un peu plus bas; il ne semble pas, du reste, que ni l'une ni l'autre appartiennent au motif (p. 77 et suiv.). Quelques lignes verticales tracées très vite à la hauteur des épaules semblent au contraire avoir été un moyen de contrôle pour rectifier la largeur de la carrure et la diminuer; elles correspondent bien à la largeur des carreaux de proportions. Quant à la petite figure du dieu Bès, elle est inscrite dans un rectangle tracé d'avance et deux lignes marquent la hauteur des genoux et de la poitrine.

2. — MODÈLES, TRADITION, COPIE, INSPIRATION.

Nous savons qu'en Égypte ancienne, non seulement les thèmes étaient fixés d'avance, mais que certains des personnages ou des groupes qui les constituaient étaient décidés dans leurs moindres détails. C'est d'après ces motifs qu'on a pu calculer le canon égyptien et les scribes dès l'Ancien Empire ont accoutumé de les reproduire à différentes échelles au moyen des mises aux carreaux de proportions [1].

Les thèmes qui sont ainsi immuablement fixés, essentiels pour les Égyptiens, sont au nombre de trois.

1° La figure du personnage debout : orant ou orante.

2° Le personnage assis ou plus rarement accroupi recevant l'offrande.

3° Le personnage principal de la pêche au harpon ou de la chasse au boomerang.

Les orants sont représentés le corps droit, les épaules largement développées; les pieds sont séparés, le gauche en avant comme dans la marche; ils sont presque réunis dans le dessin des personnages féminins. S'il s'agit d'un couple,

[1] E. MACKAY, *Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis*, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 74-85, pl. XV-XVII.

la femme est de même taille que l'homme. Le côté d'un carreau donné est pris comme unité de mesure et les proportions des personnages sont calculées en fonction de cette dimension. Si les profils de la tête, du corps et des jambes sont fixés et si les lignes qui les délimitent tombent exactement sur le réseau qui les soutient, il y a plusieurs poses différentes prévues pour les bras : ceux-ci sont la partie agissante du motif et présenteront une certaine diversité. Quelquefois les mains sont vides, levées devant le visage dans le geste le plus habituel de l'adoration en Égypte (tombeau 92, fig. 62 et tombeau non numéroté B, fig. 107). Mais le plus souvent, les mains présentent des offrandes et, dans ce cas, les bras sont tantôt pliés à la même hauteur dans un geste parallèle (tombeau 229, fig. 94) ou à deux hauteurs différentes (tombeau 38, pl. V). Quelquefois un bras présente des offrandes à la hauteur de l'épaule, tandis que l'autre est presque parallèle à la ligne du corps (tombeau 55, pl. XIV et tombeau 92, pl. XX). Enfin, la petite statue royale du tombeau 84 tient une canne du bras droit plié et laisse pendre le bras gauche le long du corps, la main tenant le signe *snb* (fig. 56).

Les femmes ont aussi des poses très classiques, et moins variées que celles des hommes; elles accompagnent leurs maris, la main levée pour adorer (pl. II) ou les bras ballants (pl. V).

Le personnage assis ou accroupi reçoit l'offrande au lieu de la présenter. C'est la pose réservée aux dieux ou aux déesses (tombeau 151, pl. XXVII), au mort et à sa femme dans les scènes où on leur rend un culte (tombeau 87, fig. 57) et aux parents du défunt associés au culte de leurs enfants (tombeau 154).

Enfin, le personnage chassant est le principal acteur des scènes de sport sur l'eau. La pose est très mouvementée d'intention, mais, en réalité, elle est trop bien fixée d'avance et dessinée rituellement pour être très vivante (tombeau 92, pl. XXI[1] et tombeau 104).

Les personnages debout ont une hauteur de 19 carreaux; les personnages assis, de 15 carreaux; les personnages accroupis, de 11 carreaux; et les personnages en action, de 19 carreaux. Toutes ces proportions ont été établies depuis longtemps et nous n'avons pas à y revenir.

Cette proportion change légèrement au cours des âges[2]. L'Égypte a obéi, comme tous les autres pays, aux lois qui exigent que les représentations humaines s'affinent dans une civilisation à mesure qu'elle vieillit. Nous voyons se produire le même phénomène en Grèce, à Rome, aussi bien que dans notre moyen âge européen.

Les thèmes graticulés par les carreaux de proportions étaient les thèmes les plus rituels dont la tombe ne pouvait guère se passer. Mackay croit pouvoir affirmer qu'ils servaient pour les personnages importants du tombeau : dieux, rois, ou défunts, et que la foule des prêtres et des serviteurs était dessinée sans mise aux carreaux de proportions préalable. Il n'y a rien jusqu'ici qui contredise cette idée, mais les scribes égyptiens montrent une si grande habileté dans le dessin de la mise en place qu'il faut voir les carreaux ou être certain de leur absence pour affirmer qu'un motif est dessiné sur carreaux de proportions et qu'un autre l'a été librement. A côté de ces personnages exactement établis, la tombe contenait d'autres thèmes aussi classiques qui devaient figurer aussi dans la tombe, mais où une certaine latitude était laissée aux scribes. Il était impossible de tout régler d'avance dans certaines scènes très vivantes, comme les scènes des arts et métiers, celle des moissons, celle des chasses ou des pêches. Si le personnage principal de la chasse sur l'eau est dessiné à l'aide de carreaux de proportions, toute la scène qui l'entoure est loin d'être aussi rigide. Au tombeau 92 nous avons, dans la même scène (p. 144 et pl. XXI), Souemnout dessiné deux fois au moyen de carreaux de proportions. Les deux figures sont séparées par des motifs dessinés sur le réseau. Quant aux personnages féminins qui sont derrière eux, ils sont dessinés sur deux autres réseaux différents, l'un d'une hauteur de 15 carreaux, l'autre de 17. Ces derniers motifs des personnages féminins sont donc grandis au moyen de carreaux de «copie», chacun d'après un modèle différent.

Au tombeau 151, tandis que les déesses sont dessinées à l'aide de carreaux de proportions, les groupes d'orants qui sont devant elles sont dessinés, partie sur un réseau de carreaux de copie, partie librement en improvisation ou copie sans repère (pl. XXVII).

Les motifs dessinés sur carreaux de copie seront forcément bien plus variés que ceux établis sur carreaux de proportions. Nous en avons quelques-uns dans la nécropole : par exemple, le personnage qui fait l'offrande au tombeau 77 (pl. XVII); le petit serviteur du tombeau non numéroté B (fig. 108); les orants que nous venons de voir au tombeau 151; les groupes de poissons et d'oiseaux aquatiques au tombeau 92 (fig. 64 et 65); les hiéroglyphes du tombeau 92 (fig. 62), ceux du tombeau 37 (fig. 36 et 37) où les cadrats sont indiqués

(1) W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 294.

(2) C. C. Edgar, *Sculptors' Studies and unfinished Works*, dans le *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, 1906, p. 3. M. Edgar signale cet allongement des proportions et veut en retrouver les causes «égyptiennes» pures : changement dans l'idéal du type ou changement de l'unité de mesure.

soigneusement; enfin, le musicien du tombeau 22 (pl. IV). Ce dernier exemple est typique de la manière beaucoup plus libre avec laquelle les scribes représentaient les personnages en action. Le harpiste est de profil, avec les épaules comme pliées, ce qui fait qu'une seule est visible, les jambes croisées sous lui, une plante des pieds seule visible de face; les auditrices qui l'écoutent, personnages au repos, obéissent aux règles de la descriptive ancienne.

Nous avons parlé de carreaux de copie, pour définir le réseau sur lequel sont dessinés certains motifs. Il semble bien que les Égyptiens, à toutes les époques de leur histoire, aient fait usage de modèles.

Dans bien des cas, le scribe faisait appel à ses souvenirs et possédait dans sa mémoire un répertoire complet des thèmes dont il pouvait avoir besoin au cours de son travail. Il est certain cependant que des dessins sur papyrus ou sur d'autres matières ont servi de modèles, non seulement aux architectes et aux sculpteurs, mais aussi aux décorateurs de tombes. Nous ne pouvons décider ici s'il s'agit de modèles connus depuis longtemps et transmis de génération en génération dans un atelier, ou de projets improvisés par un scribe, œuvres d'imagination ou croquis d'après nature et immédiatement utilisés. Ce n'est là, du reste, qu'une différence de dates, parce que le croquis copié ou imaginé, l'épure préparée par un sculpteur ou un architecte, aussitôt utilisés par l'inventeur restaient dans la réserve de l'atelier et étaient copiés par d'autres.

Nous avons très peu de papyrus ayant pu servir de modèles. Cependant le modèle de sculpture retrouvé dans un cartonnage de momie devait l'être, qui représente un sphinx[1] sous trois angles différents : de face, de côté, et en vue plongeante. Le document est malheureusement de très basse époque. Il en est de même du papyrus de Berlin où M. Erman voit un carnet d'atelier commun à plusieurs ouvriers[2]; l'hypothèse est peut-être juste, mais le cas n'est pas isolé; nous avons un autre papyrus de même aspect quoique certainement plus ancien. Recouvert d'écriture à une époque plus basse, il laisse apercevoir à une vue très attentive trois oiseaux dessinés sur graticulation; l'un deux est inachevé, le croquis est interrompu[3]. Le Musée de Turin conserve un fragment de papyrus

(1) L. Borchardt, *Sphinxzeichnung eines ägyptischen Bildhauers Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX. Jahrbuch n° 5, Berlin, Februar 1918, p. 105-110.
Voir aussi : *Egyptian Working Drawings*, dans *Ancient Egypt*, March 1926, p. 24 à 27 pour un papyrus, modèle de la collection Flinders Petrie à Londres.

(2) A. Erman, *Zeichnungen ägyptischer Kunstler griechischen Zeit*, dans *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, I-XXX, mai 1909, p. 198 à 203 et J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. II, pl. 96.

(3) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. II, pl. 97.

peint trouvé à Deir el Medineh et qui représente une colonne de naos peinte en deux tons et ornée d'une large base végétale à feuilles lancéolées et de banderoles rouges. Le chapiteau manque malheureusement mais, ce qui est intéressant pour nous, c'est que nous retrouvons cette colonne presque identique au tombeau 217. Nous savons que ce tombeau est celui d'Ipy, un des sculpteurs de la nécropole et il est curieux de retrouver chez lui ce motif du fragment de papyrus découvert sur les lieux mêmes où il travaillait[1] (fig. 9).



Fig. 9.

La rencontre est d'autant plus intéressante que c'est la seule à Deir el Medineh où les artisans, en général, ne se laissent guère inspirer par les jolis croquis trouvés sur leurs chantiers. Qu'étaient ces croquis sur fragments de calcaire, ces ostraca; pouvons-nous vraiment les assimiler à des modèles? On en trouve des quantités soit à Deir el Medineh, soit aux Biban el Molouk, soit dans l'enceinte du Ramesseum. Sans entrer dans une étude détaillée, nous voudrions rappeler ici cependant les idées de Fr. von Bissing sur l'usage de ces ostraca[2] et comment il avait remarqué qu'un motif du tombeau de Ramsès IX était pour ainsi dire la copie de l'ostracon 25074 du Caire. Il ajoute en note que le motif a pu servir plusieurs fois et que la véritable copie pourrait bien être détruite maintenant. Nous comparerons, au cours de cette étude, certains motifs ébauchés dans la nécropole avec les ostraca trouvés dans la région et qui s'y rapportent jusqu'à nous faire penser quelquefois à une copie. En réalité, il ne peut s'agir de copies et le hasard qui nous ferait retrouver un motif identiquement semblable à celui d'un ostracon tiendrait du miracle, mais ne pourrait faire conclure au rôle de modèle que remplirait l'ostracon. Il y a dans les ostraca trouvés à Thèbes certaines figures ou scènes qu'il est intéressant de comparer avec celles des murailles, soit que

(1) N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans le *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, pl. XXIV.

(2) Fr. W. von Bissing, *A propos de l'ostracon 25074 du Musée du Caire*, dans le *Recueil de travaux*, 1906, p. 112.

l'une ait inspiré l'autre, soit plutôt, comme le veut von Bissing, que toutes deux copient ou évoquent un autre motif.

Malgré la quantité d'ostraca trouvés en Égypte, nous n'avons pas encore tous les éléments du problème, mais cependant, d'ores et déjà, la qualité de modèles qu'on leur attribue quelquefois semble devoir être écartée : des modèles représentant des traditions plusieurs fois millénaires ne se confient pas à des éclats de pierre qu'on foule au pied et ne peuvent être classés dans les bibliothèques des temples où sont, nous le savons, conservés les modèles, en même temps que les «livres des prescriptions qui regardent les peintures des murailles et les proportions à donner aux figures»[1]. Mais que ces fragments reçoivent, comme une matière sans valeur, les premiers essais des apprentis, mais qu'un ouvrier ramasse ces pierres pour y jeter un croquis quelconque, souvenir à fixer, motif d'après nature, etc., mais qu'un chef d'atelier même ne dédaigne pas d'utiliser à son tour ces pierrailles pour chercher un projet ou pour expliquer à un de ses collaborateurs ce qu'il doit faire, voilà ce que nous pouvons admettre pour les rôles multiples qu'ont joués les ostraca dans l'histoire artistique de l'Égypte. On remarquera que, dans le dernier cas, l'ostracon sert occasionnellement de modèle.

Mais nous n'avons en réalité jusqu'ici que deux motifs ayant pu appartenir à un papyrus analogue aux cahiers de modèles de nos imagiers du moyen âge : c'est le papyrus de Berlin représentant un sphinx décomposé suivant ses trois projections principales, et la petite colonnette du Musée de Turin. Les deux fragments de papyrus représentant des oiseaux (Musées de Bâle et de Berlin) cités plus haut, étant plutôt des carnets de croquis, pourrait-on dire et pouvant être comparés à certains ostraca de chefs ouvriers lançant un croquis pour le donner à copier à de moins habiles qu'eux.

Les apprentis, du reste, avaient de vrais modèles d'écoles, tout à fait pour eux, comme les cahiers d'écriture ou la première ligne en haut de la page est calligraphiée et doit être répétée plusieurs fois, ou comme les cahiers de dessins où nous voyons d'un côté un motif fini, et de l'autre une page blanche à la disposition de l'élève. Nous connaissons encore très peu de ces modèles; deux sont cependant formels. Le premier est la grande plaque de bois stuqué du British Museum[2], l'autre une tablette de calcaire aujourd'hui conservée au Kestner-museum à Hanovre. La grande plaque de bois stuqué s'apparente aux tablettes d'élèves qu'on a retrouvées au Ramesseum, et qui portent un graticulage incisé

[1] MARIETTE BEY, *Voyage dans la Haute-Égypte*, t. II, p. 96.

[2] J. CAPART, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, I, p. 55, pl. 74.

pour guider les premiers essais des apprentis. Ici la plaque est entièrement graticulée, mais une moitié seulement de la surface est occupée par la figure d'un roi assis, canne et sceptre en mains. Le modèle est correct, aux bonnes proportions de quinze carreaux du sommet de la tête à la plante des pieds. La

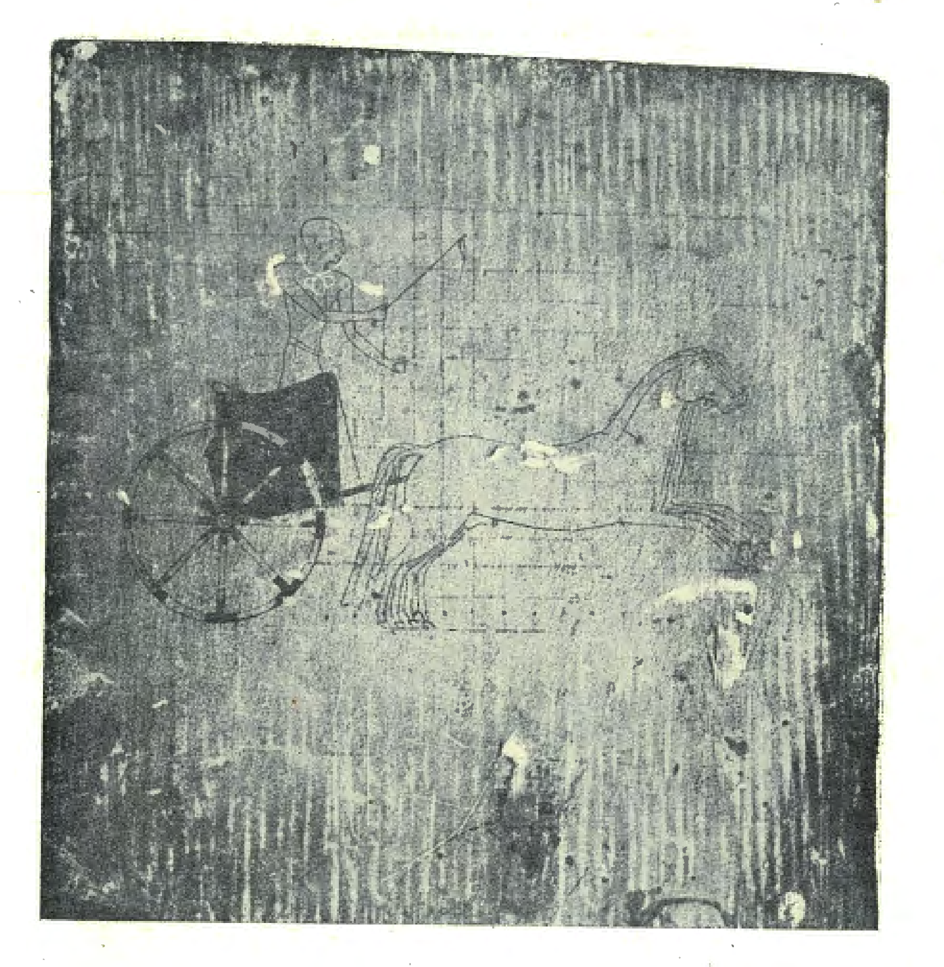


Fig. 10.

seconde moitié de la plaque, utilisée sans doute fort longtemps à copier ce modèle classique, puis à l'effacer, puis à le refaire encore, s'effaça peu à peu et nous ne retrouvons que par un examen très attentif les traces des carreaux et du dernier dessin. Il est probable qu'en attendant qu'on refasse un graticulage sur la surface tout usée, on utilisa la plaque pour des dessins plus petits et plus simples, et le bras étendu reproduit à six exemplaires de plus en plus maladroits fait penser aux lettres qu'un jeune écolier copie en trahissant de plus en plus le modèle à mesure qu'il s'en éloigne.

La tablette de calcaire de Hanovre mesure 27 × 43 cm., elle n'est pas incisée.

La partie supérieure est graticulée, mais en simples lignes rouges; le dessin est en deux tons noir et rouge : il représente un char de guerre : le conducteur debout dans le char, excite et mène les quatre chevaux qui courent de front (fig. 10). La partie libre au-dessous a été utilisée pour de grossiers croquis à

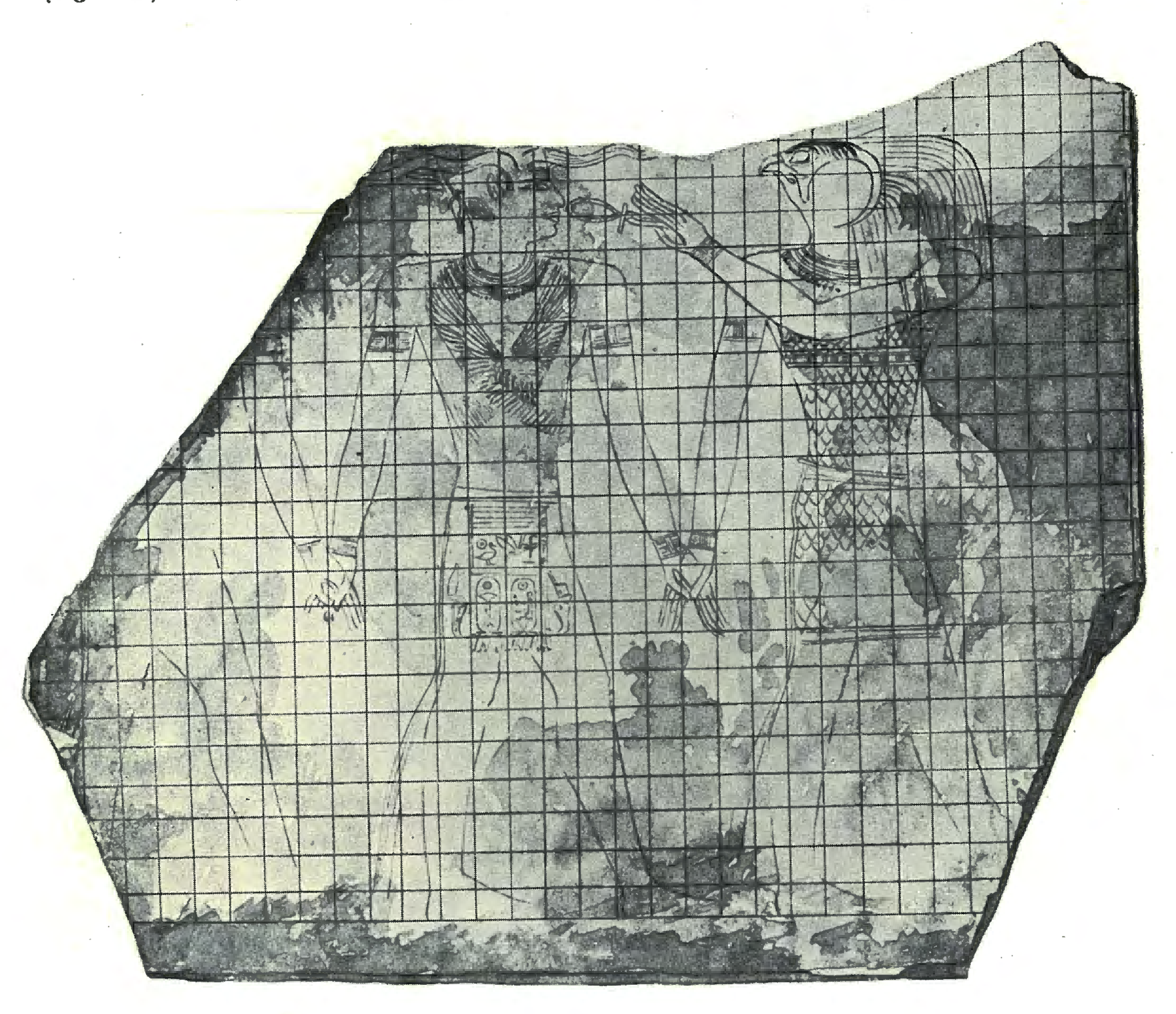


Fig. 11.

demi effacés. Le dessin est correct, un peu froid, mais très soigné. Il n'est pas douteux que nous ne soyons en présence d'un modèle (la partie inférieure laissée libre le prouve). Ce modèle est graticulé pour la copie; or les carreaux ne sont pas les carreaux de proportions qui n'existent, nous venons de le voir, que pour les trois poses classiques les plus habituelles. Ce sont bien des carreaux de copie destinés à faciliter la reproduction d'un motif libre.

Une plaque de calcaire du Louvre représente le roi Apriès entre deux génies funéraires qui le conduisent par la main : celui qui le précède se retourne pour

lui faire respirer une croix ansée. Le motif est couvert d'un réseau de carreaux incisés très finement et qui sont des carreaux de proportions (à la XXVIe dynastie les personnages sont dessinés sur 22 carreaux de hauteur comme nous verrons plus loin)[1]. Ceci, joint à la constatation qu'il n'y avait pas d'espace libre pour copier le motif sur la même plaque, nous force à penser qu'il s'agit ici d'un vrai modèle d'atelier plutôt que d'un guide pour les jeunes élèves (fig. 11).

Il en serait de même d'une autre petite plaque de calcaire, conservée également au Louvre et représentant, sur graticulation, le dessin en noir de trois motifs : un chat assis, un bouquetin et un petit sphinx accroupi (fig. 12)[2].

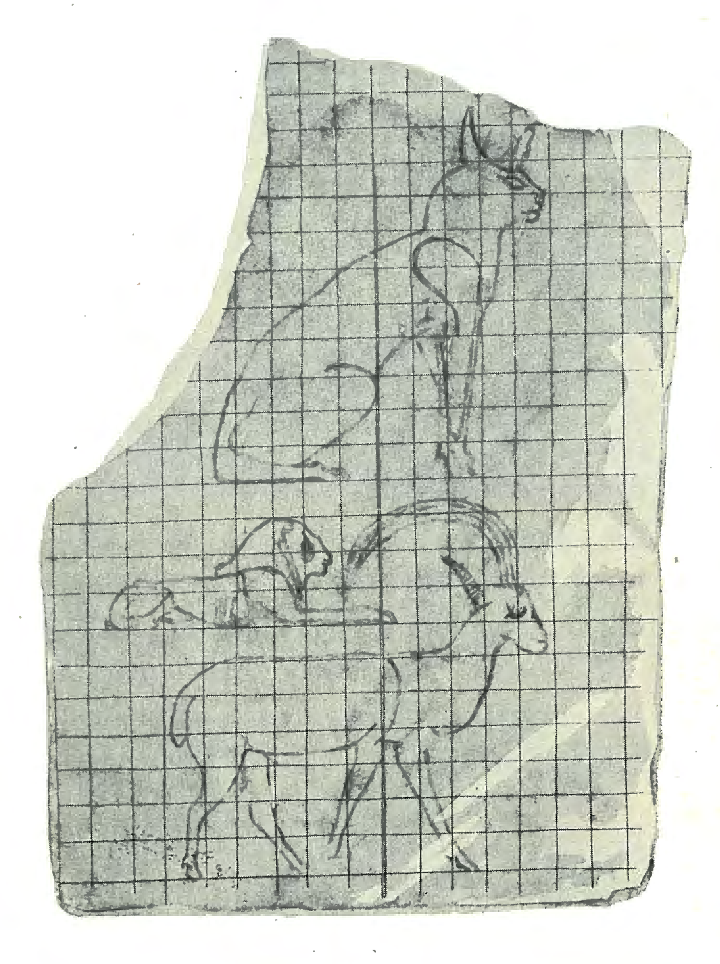


Fig. 12.

Dans les deux cas, la surface est entièrement graticulée avers et revers; mais le revers ne porte aucun dessin.

Nous allons voir aussi dans la nécropole, à deux reprises différentes, que des motifs plus ou moins improvisés, d'une composition et d'une allure qui plaisaient à leur auteur ou à ses compagnons, ont été coupés de lignes de repère avant l'application des dernières couleurs. Ce sont les motifs du troupeau au tombeau 201 et les offrandes d'animaux aquatiques au tombeau 92 (fig. 65).

L'observation a déjà été faite au tombeau 93[3] que certains motifs ont été couverts d'un réseau de carreaux pour être recopiés. Dans les deux motifs qui nous

[1] Louvre. Entrée 11.551.
[2] Louvre. A.F. 1.578.
[3] N. de Garis Davies, *The Tomb of Ḳen-Amūn at Thebes*, New York, 1930, vol. II, pl. IX A et X A.

occupent, les points de repère ou carreaux ont été faits avant la fin du travail. Il est probable qu'il y en avait d'autres, mais que nous ne pouvons pas les voir sous les dernières couches de peinture qui les recouvrent. Pour que les scribes aient éprouvé le besoin de recopier ces motifs en cours de travail, c'est donc qu'ils y voyaient un élément nouveau, geste rare ou groupement heureux digne d'être recopié et de servir à son tour de modèle et d'inspiration. Ainsi, les motifs vont et viennent, copiant ici, puis recopiés là après modification, formant une chaîne ininterrompue et, malgré les règles étroites et précises qui les avaient fixés une première fois, évoluant lentement, mais sûrement, vers plus de vie et de liberté.

3. — COMPOSITION.

Nous avons examiné peu à peu les moyens dont les scribes disposaient pour la décoration des tombes.

Nous avons vu, ou essayé de voir, le matériel mental autant que le matériel technique laissé à leur habileté. Mais, nous avons pu constater le peu de part que leur imagination pouvait prendre à leur travail. Les thèmes immuables choisis dès longtemps par raison religieuse ne pouvaient s'éloigner du type fixé que dans des détails sans importance. N'oublions pas que toute décoration de tombe est une prière à écrire sur une page et que tous les détails présents, comme ceux qui sont omis, sont en fonction de ce principe. C'est à dire que le manque de place pourra faire réduire le nombre des personnages, par exemple, mais que le peu qui reste doit se trouver à sa place rituelle, prononcer les paroles et faire les gestes exigés par cette place. Un personnage peut représenter tout un groupe, cela ne déçoit pas l'esprit magique égyptien. Cependant, malgré cette latitude laissée au décorateur d'accorder le nombre et la taille des personnages avec la paroi à couvrir, les scènes purement rituelles n'offrent pas beaucoup de diversité, et l'examen des tombes thébaines réduit aux scènes de funérailles ou d'ouverture de la bouche serait quelque peu monotone.

Les thèmes de deuxième chambre sont rarement modifiés, les conséquences d'un changement quelconque eussent été trop graves. Mais la première chambre, aux thèmes moins rituellement fixés, permet aux scribes de s'évader un peu des règles trop rigides. Nous verrons à l'examen des scènes que certains ostraca peuvent être comparés à des motifs dessinés sur les murs des tombeaux. Ce sont toujours des motifs de la première chambre. Il n'y a qu'une exception, au tombeau 282, où un roi assis, tourné vers la droite, rappelle très fort le dessin

corrigé sur ostracon[(1)] trouvé aux Biban el Molouk. Ce motif est dessiné près de la niche, et il est très rituel et classique. En général les ostraca offrent plus de fantaisie; ce sont souvent des croquis d'après nature de scènes ou de gestes familiers. Il est tout naturel de retrouver les dessins de même allure vivante et populaire dans la chambre où il est encore question de la vie et de ses manifestations. Ils entrent dans les groupes et font corps avec eux; la juxtaposition est toujours très habile et nous montre la manière égyptienne de composer une paroi.

La division par registres est de règle : de trois à cinq ordinairement; les parois qui n'ont que deux registres sont rares; quelquefois, dans les ébrasements des portes, il n'y a même qu'un seul registre, représentant le ou les défunts, en poses d'orants; mais c'est la seule place; les parois des chambres ont toujours plusieurs registres plus ou moins nombreux suivant la hauteur du plafond, ou la taille des personnages. Certains tombeaux, comme celui de Rekhmara par exemple, sont divisés en petits registres (jusqu'à onze)[(2)] et les personnages, très nombreux, sont de dimensions médiocres. Dans certains autres, bien plus petits pourtant, les personnages sont assez grands et il n'y a que deux registres[(3)]. Tout dépendait du nombre des scènes qu'on voulait représenter, car les scènes doivent toujours contenir les éléments qui les rendent efficaces. Après l'examen des ébauches de la nécropole, nous pourrons peut-être dégager non pas les règles, mais les directives de la composition funéraire égyptienne, qui nous échappent complètement à un premier examen.

Nous voyons mieux à première vue les proportions des personnages. Nous avons constaté (p. 50) que les Égyptiens mesuraient la taille de leurs principaux personnages d'après un nombre de carreaux, toujours le même à la même époque mais qui a forcément évolué dans le sens de l'affinement, au cours des âges, comme dans tous les autres pays.

C. — ÉVOLUTION DE LA TECHNIQUE.

En Égypte, l'évolution est lente et l'allongement des formes se produit très tard, après que deux millénaires au moins ont obéi aux règles antiques. Le

(1) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*; I, p. 51, pl. 69.

(2) Ph. Virey, *La tombe de Rekhmara*.

(3) G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et de Étienne Drioton, *Tombes thébaines. Le tombeau de Roÿ*, dans les *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, fasc. 1, 1928.

canon de proportion établi par Lepsius[1] pour l'Ancien Empire d'après le tombeau de Manefer est valable à la XVIIIe dynastie dans toute la nécropole. Les figures ne commencent à s'allonger qu'après, et le nouveau canon n'est définitivement fixé qu'à la XXVIe dynastie. Le type «héroïque» de huit têtes (fig. 13) succède alors au type normal de sept têtes et demie qui avait eu cours jusqu'alors. En même temps l'unité de mesure a changé et la figure debout est établie maintenant sur vingt et un carreaux 1/3 (tombeau d'Aba). Nous n'avons pas malheureusement les étapes intermédiaires de mises aux carreaux entre la XVIIIe et la XXVIe dynastie.



Fig. 13.

Les époques ramessides ne nous ont gardé aucune graticulation, soit que le travail de préparation reste dissimulé sous les fonds, soit que les scribes, comme cela arrivait très souvent, n'aient pas eu besoin de mises aux carreaux pour établir les figures. Si nous mesurons combien de fois la hauteur de la tête est contenue dans la hauteur totale du corps dans les tombes de la XIXe et de la XXe dynastie, nous trouvons des résultats déconcertants. Tandis qu'au tombeau 19 certains personnages ont neuf têtes et plus (fig. 22), ils ont à peine sept têtes au tombeau 255[2], et ces monuments sont sensiblement de la même époque. Ailleurs nous voyons que les personnages du tombeau 166 (pl. XXXI) n'ont que sept têtes 3/5 de hauteur (règne de Sethi II). A la XXe dynastie c'est la même incohérence : certains personnages du tombeau 267 ont sept têtes 3/4 (fig. 14); une femme du tombeau 285 a sept têtes 1/3 de hauteur (fig. 105). La prêtresse du tombeau 273 a neuf têtes 1/3 et les personnages qui avaient été dessinés tout d'abord étaient de proportions bien plus normales (fig. 100). On voit qu'avant d'arriver à une règle,

[1] R. C. Lepsius, *Sur les proportions d'une figure au tombeau de Manefer*, dans les *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien*, II, 68 et texte I, app. II, p. 233 et suiv., fol. I, 242.

[2] G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et de Étienne Drioton, *Tombes thébaines. Le tombeau de Panehsy*, dans les *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, fasc. II, 1932.

les Égyptiens ont tâtonné et qu'ils hésitaient beaucoup entre les anciennes lois et les nouvelles tendances qui les attiraient instinctivement.

A mesure que le dessin s'allonge et s'affine, l'habileté ou plutôt la hardiesse des scribes s'affirme. Les techniques de la XVIIIe dynastie sont à ce point semblables à celles de l'Ancien Empire qu'on hésiterait à dater certains morceaux de Deir el Bahari ou de Karnak s'ils n'étaient notoirement l'œuvre d'Hatshepsout. Mais à partir de ce moment, l'évolution dans le style devient rapide. Les dessins ébauchés de la XVIIIe dynastie rappellent beaucoup ceux du mastaba de Ptahhotep et Akhout-hotep[1], par exemple; ou ceux du mastaba de Manefer[2] : mêmes proportions des personnages, même trait net et précis. Mais les mastabas d'Ancien Empire sont tous tombeaux sculptés en bas-relief et, si le dessin des tombes destinées à la sculpture reste très classique pendant longtemps encore, le dessin des tombes destinées à la peinture ou enluminure marque très vite plus d'abandon.



Fig. 14.

Cependant dès la fin de la XVIIIe dynastie (tombe de Ramosé, n° 55, p. 104) les scribes, même dans les motifs sculptés, sont moins observateurs rigides des anciennes règles et dessinent un peu plus d'inspiration. L'habitude était prise depuis qu'il y avait des tombes peintes, de leur réserver le trait rouge ancien et de dessiner les tombes sculptées en traits noirs. Mais très vite les scribes se permettent des transgressions à cette règle et le tombeau 20 (p. 76) est dessiné en rouge et corrigé en noir. Plus tard, au tombeau 166 (p. 189, pl. XXXI)

[1] N. de Garis Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqarah*, Part II, 1901, pl. XVII.

[2] N° 1108 du Musée de Berlin.

le dessin est noir mais avec des indications préalables en rouge qui forment des rehauts du plus heureux effet.

Pendant ce temps, le dessin des tombes peintes se transformait lui aussi. Dès la XVIII[e] dynastie, nous voyons à côté de l'ébauche à traits rouges ordinaires, des ébauches peintes plutôt que dessinées, en deux ou plusieurs tons (voir catalogue p. 28). Assez souvent, pendant le premier travail d'ébauche, le pinceau chargé de couleur rouge s'écrase pour indiquer déjà une masse. Le camaïeu est quelquefois employé (tombeau 17, p. 72); des rehauts blancs, quand le fond est assez soutenu, agrémentent le dessin (tombeau 101, p. 151). Il est visible que le scribe utilise ce qu'il a sous la main suivant son inspiration du moment.

Enfin, dès les dernières années de la XVIII[e] dynastie, les scribes prennent l'habitude de dessiner une première fois en rouge, rose plutôt, très pâle, et de faire le tracé définitif en corrigeant ce premier trait (tombeau 77 — le scribe — p. 118 et fig. 49, tombeau non numéroté A p. 219 et fig. 106).

Cette habitude où le scribe cherche son dessin sur le mur et le corrige lui-même utilisant un ton plus soutenu, deviendra peu à peu une nouvelle méthode, tant pour les tombes peintes que pour les tombes sculptées. Nous avons pu constater que le départ n'est jamais exactement fait à Thèbes entre les tombes peintes et les tombes sculptées. Cela dépend bien plus de la veine de calcaire que de la volonté des entrepreneurs. Est-ce la cohabitation des deux arts qui les a entraînés à s'imiter l'un l'autre dans la préparation des motifs, mais à partir de la XX[e] dynastie, le dessin, dans toutes les tombes ou presque toutes, est un premier projet en ocre jaune très pâle, corrigé et définitivement fixé en rouge (tombeau 285, p. 216 et fig. 104 et 105; tombeau 37, p. 85, fig. 36 et 37). En même temps, ce dessin cherché, puis corrigé, puis tracé de nouveau, avec des masses de couleurs déjà posées, des traits plus gros que d'autres, devient bien plus vivant et plus près de nous que celui des anciens scribes sculpteurs.

CHAPITRE III.

LES DESSINS ÉBAUCHÉS DE LA NÉCROPOLE THÉBAINE.

Pour rendre intelligibles les descriptions qui vont suivre, quelques explications préalables sont nécessaires.

Sur l'initiative de M. R. Mond, les tombeaux thébains furent tous numérotés par les soins de M. E. Mackay. Un catalogue des tombes thébaines fut édité à la suite de ce travail : c'est le catalogue Gardiner et Weigall, dont la notation a remplacé toutes les notations arbitraires antérieures, et est adoptée maintenant par tous les égyptologues. Cette notation ne correspond à aucun plan topographique ou chronologique. Les tombeaux déjà découverts à l'époque de ce travail reçurent les premiers numéros : Deir el Medineh d'abord de 1 à 10, puis Dira Abou n Neggah, de 11 à 20, Cheikh Abd el Gournah ensuite. Comme cette première nomenclature était une série fermée, on fut obligé de continuer la suite des numéros uniquement par ordre de découverte; et c'est ainsi par exemple qu'à Deir el Medineh le tombeau 291 voisine avec les tombeaux 8 et 5, qu'à Gournet Mourraï, le 40 est à côté du 277 et qu'à Dira Abou n Neggah, le 19 est à quelques pas du 166 et du 255.

Le Service des Antiquités n'a pu que constater la simplification que ce travail amène dans l'étude de la nécropole, et il en a sanctionné tout l'intérêt en chargeant officiellement M. Engelbach, un de ses inspecteurs, de compléter ce catalogue par la liste des tombeaux nouvellement découverts; le catalogue Gardiner et Weigall s'arrêtait au n° 253, celui d'Engelbach va jusqu'au n° 340.

Le nom du Maître, ses titres, le lieu du tombeau et la date de sa construction se trouvent aussi dans ces catalogues; pourtant, au sujet de l'époque quelques rectifications, très rares, imposées par un examen attentif du style, en l'absence de tout texte, ont dû être faites et signalées en leur temps.

Nous avons mis en tête du premier chapitre une table classant les tombeaux

chronologiquement, par règne; mais les numéros des catalogues simplifiaient beaucoup les comparaisons et les références.

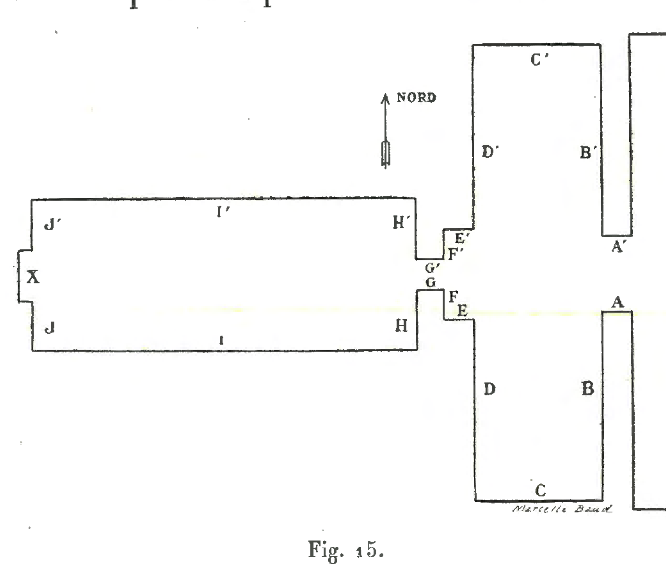


Fig. 15.

De même, pour la description des parois, j'ai employé la notation que M. G. Foucart a fait adopter pour les publications de l'Institut français d'Archéologie orientale et que l'école belge a reprise depuis pour les conférences et publications de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth.

Un plan sommaire fera comprendre ce qu'est cette notation (fig. 15).

Les plans irréguliers de certains tombeaux seront indiqués à leur place respective par des croquis spéciaux.

TOMBEAU N° 6 (CAVEAU).

DEIR EL MEDINEH.

Neferhotep . . . . Chef des Travailleurs dans la Place de Vérité.
Règne de Ramsès II . . . . XIXe dynastie.

Caveau très enfoncé dans le sol, d'accès très difficile et complètement obscur.

Parois. — Roche très friable, procédé ordinaire de pisé pour combler les cavités et dresser le mur.

Trois parois et le plafond sont complètement finis; la paroi nord, au contraire, est entièrement ébauchée.

Préparation. — Le mur est passé soigneusement au lait de chaux, et les dessins sont rouge vif; un trait délimite les motifs et les masses sont déjà indiquées de ce même rouge. (La masse du lin, celle du blé de la moisson, le corps de la momie.)

Ébauche. — Paroi nord.

Sujet. — Les champs d'Ialou.

1er registre : fourrés de papyrus et d'autres plantes aquatiques sur un marais ou bassin, une barque à l'extrémité droite.

2e registre : une île boisée schématisée d'après les règles de la descriptive égyptienne, entourée d'eau et couverte de palmiers de différentes espèces, entre autres des dattiers.

3e registre : un homme et une femme travaillent à la culture du lin. Plusieurs cartouches étaient préparés à l'extrémité droite.

4e registre : thème classique de la moisson et des offrandes.

5e registre : le défunt et sa femme adorent Harmachis, Osiris, Ptah, et deux autres dieux non caractérisés, tous dans la pose de leurs hiéroglyphes. Plus à droite, un bateau qu'un homme manie à la perche — ensuite un *apro* succinct (un homme seulement devant la momie, pour synthétiser toute la cérémonie de l'ouverture de la bouche), puis cartouches non écrits.

Technique. — Le style est plus que médiocre, cependant assez vivant, certainement plus expressif que celui des motifs finis de Deir el Medineh.

TOMBEAU N° 13.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Shuroy . . . . Chef des porte-brasiers d'Amon.
Règne de Sethi II . . . . XIXe dynastie.

Parois. — Pisé-mortier grossier, enrobant des briques (de terre crue séchée au soleil) placées dans des cavités trop grandes. Par endroit, le mortier manque et le travail continue en pisé pur.

Préparation. — Le dessin est tracé en ocre rouge, en assez gros traits, directement sur le pisé cru. Il n'y a pas de lait de chaux préalable.

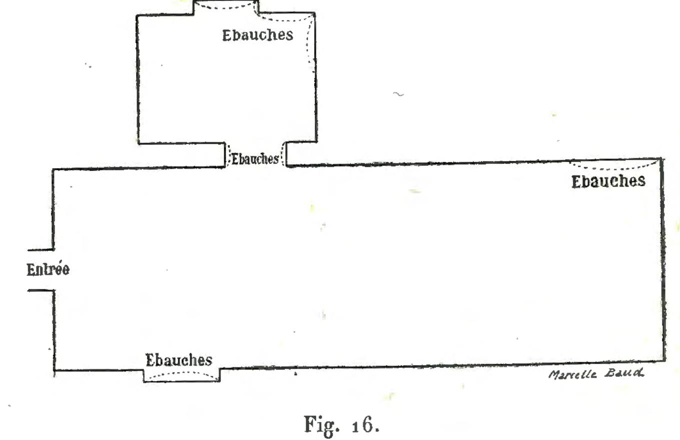


Fig. 16.

Ébauches. — 1° Première chambre; à droite de l'entrée dans une sorte de niche, très irrégulièrement placée.

Sujet. — Le porteur de brasiers Shuroy, dans l'exercice de ses fonctions, devant la déesse Hathor sortant de la montagne.

surmontée d'une fleur de lotus, puis un grand flabellum et la deuxième statue.

Celle-ci est également debout, mais un peu plus petite, étant posée sur un deuxième socle qui surmonte le premier. Devant elle la table d'offrandes avec l'aiguière, la fleur et le vase *hesi*, puis trois prêtres faisant l'offrande; le premier, de l'encens, le deuxième, de deux vases d'eau, le troisième, d'une fleur de papyrus et de la rame des cérémonies de dédicace de temples. Les lignes des inscriptions sont délimitées mais non écrites (pl. III).

Frise. — C'est la frise classique de la XIXe dynastie composée de trois motifs : l'Anubis-Chacal sur le naos, le *dad* et le nœud isiaque. Ici le *dad* est entouré de deux nœuds isiaques et chaque groupe ainsi composé alterne avec un Anubis pour former la frise (pl. III).

Technique. — Dessin très rapide et très expressif en ocre rouge, sur le ton gris jaune qui couvre le pisé; traits un peu épais. Traces de blanc sur les bandes destinées aux hiéroglyphes. Pas de points de repère visibles autres que les lignes de base des deux registres. Les proportions allongées des corps sont caractéristiques du style après la XVIIIe dynastie. Ces mesures sont bien dans la main et l'œil du scribe qui dessine à main levée et reprend son trait en le travaillant. Le dessin a été modifié en cours d'exécution. Ainsi au deuxième registre, quelques traits verticaux et horizontaux coupant le motif du premier officiant étaient le projet soit d'une table d'offrandes, qu'on a remplacée par le cortège de prêtres, soit plutôt, étant donné la forme rectangulaire que délimitent ces trois traits et leurs dimensions, un naos de statue royale ébauché d'abord à cette place et repoussé ensuite plus à gauche.

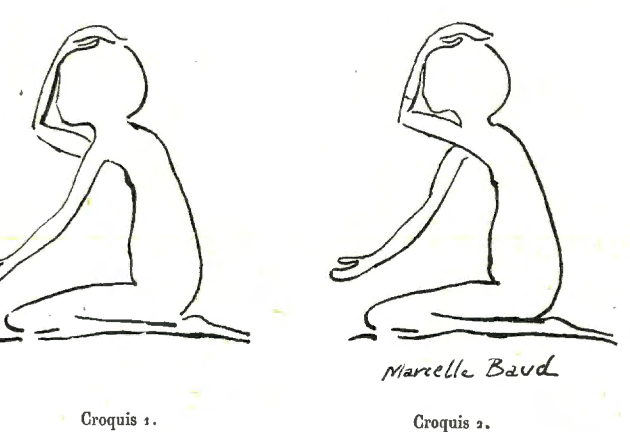
Le dernier prêtre, qui porte un papyrus et une rame, a le bras gauche dessiné dans deux poses différentes, sans que nous puissions voir quel est le projet auquel on s'est arrêté : une des rames est présentée presque verticalement et parallèle à la tige de papyrus, l'autre est très oblique. Le scribe a donc cherché à modifier son premier dessin, ce qui semble indiquer qu'il ne s'agit pas ici d'une copie, mais que le scribe, habilement, essayait les poses de ses personnages, et l'équilibre de la scène qu'il devait exécuter.

La scène des pleureurs et pleureuses, au premier registre, est aussi bien composée, par groupes habilement liés entre eux. Là aussi la recherche d'une composition a fait dessiner deux fois le bras gauche du premier pleureur, une fois la main à la poitrine, l'autre fois au front.

La frise est directement ébauchée en peinture. Larges masses noires (Anubis), bleues (base et bande supérieure encadrant la frise, bande au milieu du naos,

centre des nœuds isiaques, deux bandes horizontales dans les *dads*), ocre rouge pâle (bande inférieure du naos, pans du nœud isiaque, bandes dans les *dads*) et jaunes (bandes des *dads*, détails du fouet de l'Anubis). Le tracé rouge et les détails gris noir n'ont sans doute été posés qu'après.

Cette frise était un motif classique qui était bien dans la main des scribes.



Croquis 1. Croquis 2.
Fig. 20.

2° C à l'angle de B.

Sujet. — Un monument, un tombeau à pyramidion très pointu; des arbustes, de chaque côté du pyramidion, qui sont sans doute le jardinet planté près des tombes thébaines. A gauche de cet édifice, la scène se divise en deux sous-registres. Au premier, sur le degré supérieur d'une plate-forme ou quai, la déesse Isis, les deux bras levés. Du quai s'éloigne une barque; dont la poupe seule subsiste reconnaissable aux rames-gouvernails; tout le reste de la barque a disparu, sauf deux lignes verticalement élevées.

Au deuxième sous-registre une pleureuse est accroupie, la main gauche au front, la droite à terre (pl. III).

Technique. — Pas de repère ni de carreaux. La figure d'Isis est correcte et classique. Mais le dessin de la pleureuse est extrêmement souple et fin. C'est un vrai profil, l'épaule est juste, la ligne du ventre aussi. C'est une main gauche qui est au front. Il faut supposer le bras gauche entourant le profil, comme dans le croquis 2, et le bras droit en second plan, tendu et présentant la main ouverte (fig. 20).

Nous avons là un très bon exemple de la façon dont les Égyptiens ont si souvent fait leurs transpositions de mains et de pieds. Il est facile de voir que le dessin fini comme le croquis 1, donnerait une main gauche à droite de la pleureuse et réciproquement. Ces erreurs de positions des membres devaient arriver très souvent par la négligence d'un ouvrier travaillant sur le dessin ébauché d'un chef d'atelier.

à un dieu qu'on ne ne voit pas. Ces deux personnages sont bien plus grands; la partie supérieure seule en est conservée. Ils tournent le dos à cette scène.

Technique. — Dessin au pinceau assez gros en ocre rouge directement sur le pisé cru.

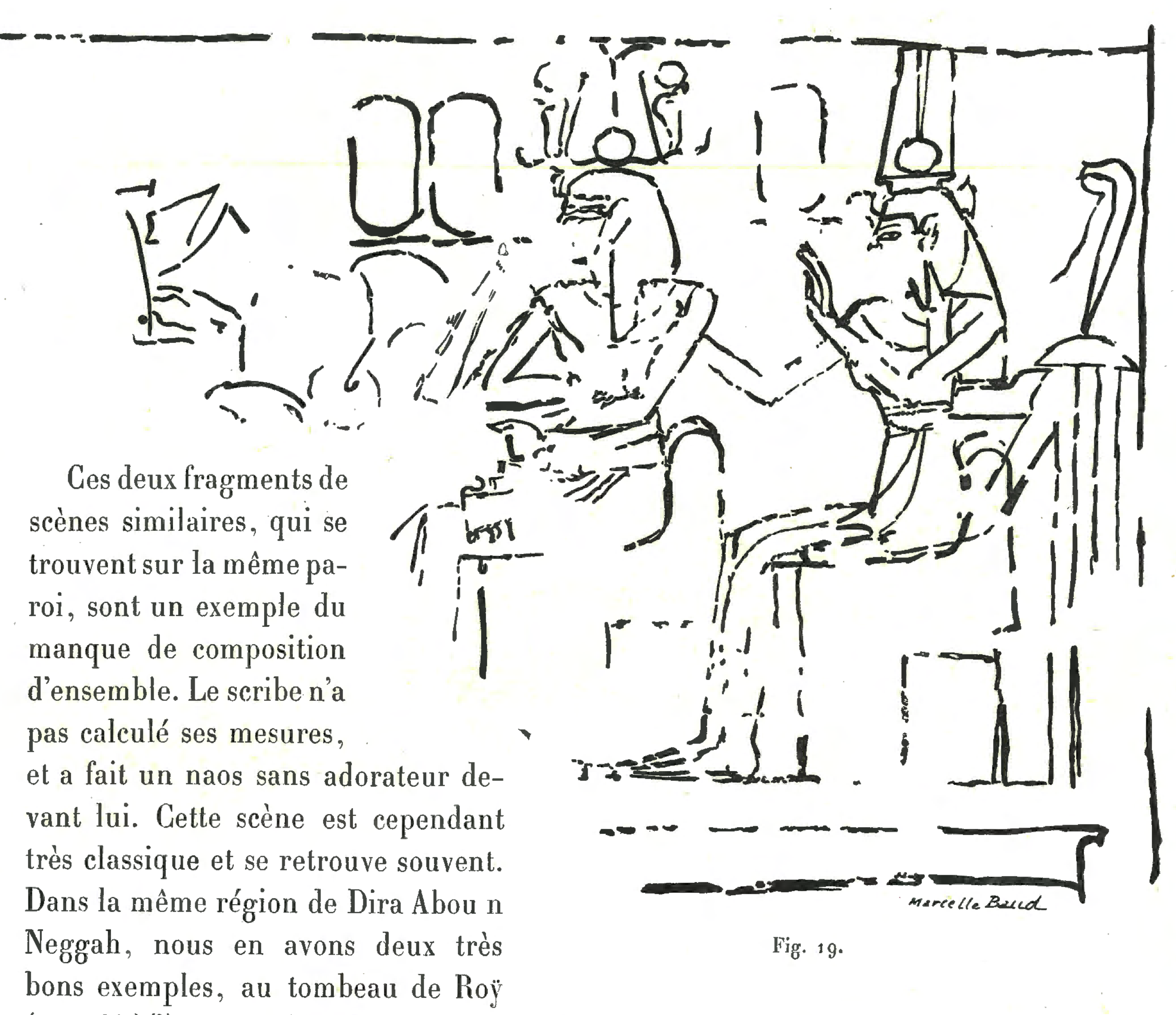


Fig. 19.

Ces deux fragments de scènes similaires, qui se trouvent sur la même paroi, sont un exemple du manque de composition d'ensemble. Le scribe n'a pas calculé ses mesures, et a fait un naos sans adorateur devant lui. Cette scène est cependant très classique et se retrouve souvent. Dans la même région de Dira Abou n Neggah, nous en avons deux très bons exemples, au tombeau de Roÿ (n° 265)[1] et à celui de Panehsy (n° 16)[2] où la scène est bien ordonnée.

Dans ce tombeau n° 13 le dessinateur a commencé son travail sans se soucier

[1] G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et de Étienne Drioton, *Tombes thébaines. Le tombeau de Roÿ*, dans les *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, fasc. I, 1928, fig. 9 et 10.

[2] G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et de Étienne Drioton, *Tombes thébaines. Le tombeau de Panehsy*, dans les *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, fasc. II, 1932, fig. 1, 2, 3 et 4.

où et comment il pourrait le finir. Quelques points de repère dans la deuxième partie de l'ébauche rendent plus sensible cette négligence. Le scribe copiait donc soigneusement un motif, sans savoir s'il avait la place de le faire entièrement.

5° Au premier registre à droite de la deuxième chambre.

Sujet. — Un roi et une reine aux cartouches non écrits avec un curieux emblème. Amentit, peut-être, derrière la reine et l'enlaçant (fig. 19) des deux bras.

Technique. — Tracé au pinceau assez gros, traits ocre rouge sur le pisé cru jaunâtre. Pas de lait de chaux.

TOMBEAU N° 14.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Huy . . . . Prêtre d'Amenophis, image d'Amon.
Règne de Sethi II . . . . XIXe dynastie.

Parois. — Plan classique, tout petit. Le calcaire est, à cet endroit, très friable et peu solide. Les parois du tombeau, obtenues à grand'peine, ont dû être dressées avec une épaisse couche du pisé mélangé de mortier par endroit.

Préparation. — Comme dans beaucoup de tombeaux, les frises ne sont pas travaillées en même temps et de la même façon que les motifs : directement en peinture sur un léger lait de plâtre tandis que les scènes sont dessinées en rouge simplement rehaussées de blanc sur la première couche jaunâtre qui couvre le pisé sous les frises.

Aucune trace de graticulation ni de points de repère autres que les lignes de base des registres.

Ébauches. — Parois B et C (en partie).

1° B.

Sujet. — 1er registre. — Les pleureuses et les pleureurs derrière la statue du roi à qui le prêtre offre l'encens. A droite, quelques figures très mutilées.

2e registre. — Deux statues royales sur leurs palanquins.

La première statue est debout sur le socle à corps de lion, et accompagnée d'une déesse ailée. Derrière elle un grand bouquet sur une table et deux grands vases; puis deux personnages (masculin et féminin) portant les attributs royaux (sceptre, coiffure). Devant la statue, une table d'offrandes avec l'aiguière d'eau,

Shuroy, tourné vers la droite, tient dans chaque main un brasier fumant; il a le buste nu et le bas du corps couvert d'un large pagne plissé (pl. I).

Technique. — Ce n'est pas une ébauche, mais le temps a effacé une partie du motif, laissant apercevoir les repentirs et les procédés.

La pose a été changée : les mains qui portent maintenant le brasier étaient



Fig. 17.

levées pour adorer. Les épaules et la tête étaient plus volumineuses et dessinées, ainsi que le buste et le bras, dans un tout autre style moins souple mais mieux proportionné. Ce motif est un exemple de la technique qui apparaît à la XIXe dynastie, et qui consiste à dessiner d'abord en couleurs très pâles un croquis qui sera repris, corrigé et fini, soit par la même main, soit par une autre plus habile. Dans bien des cas, la couleur du premier croquis est uniforme : rose ou jaune très pâle. Ici, la couleur est celle qui terminera le dessin mais très atténuée. La perruque est indiquée en gris clair, les lignes du corps et du visage en ocre très pâle.

L'œil, resté en place dans le second croquis, a été tout de suite repris au trait noir, et c'est autour de lui qu'ont pivoté les lignes de correction. Les colliers et bracelets sont indiqués en bleu, le pagne en ocre rouge.

2° Première chambre; sur la paroi gauche, tout au fond, à l'extrémité de la scène des funérailles.

Sujet. — Adieux à la momie. La momie dressée (la partie inférieure seule subsiste) devant une pleureuse accroupie, la main gauche aux yeux, le bras droit abaissé. Trois autres pleureuses debout (la tête et le buste de la troisième ont disparu), les mains dressées dans la pose de lamentations (fig. 17).

Technique. — Croquis très rapide en deux tons sans points de repère. La momie est indiquée par une teinte plate ocre rouge, sans contours. Le visage, les bras, les pieds, sont indiqués par des taches de même couleur, dessinées après; le trait ne cerne pas toujours la tache, mais la corrige. Le corps et les vêtements des trois pleureuses debout sont établis de quelques lignes très vite posées et délimitant des silhouettes expressives mais pas très proportionnées. La robe de la pleureuse accroupie est une grande tache bleue qui n'a pas été délimitée ni dessinée après.

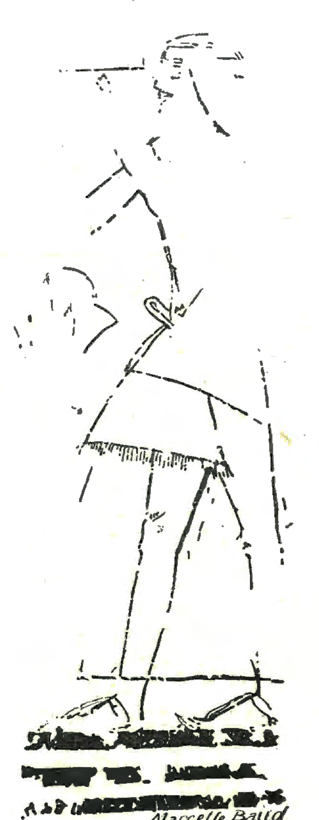


Fig. 18.

3° Embrasures de la porte entre les deux chambres.



Sujet. — A gauche, une femme } sans doute le maî-
A droite, un homme } tre et sa femme.

(Celle-ci très indistincte n'a pu être reproduite).

Technique. — Le personnage, à droite, en traits ocre rouge sur le pisé cru, a les proportions très allongées de l'époque. Aucune trace de points de repère (fig. 18).

4° Deuxième chambre; à droite au fond, entre l'angle du mur de la niche et environ le milieu de la paroi principale (la paroi commençait par deux autres adorations à des naos divins).

Sujet. — Fragments de scènes d'adorations aux naos des génies funéraires. Un naos contenant un dieu à tête d'âne (peut-être personnification d'Apophis) est adoré par deux personnages tournés vers la droite (pl. II).

Derrière eux, un autre naos abrite un dieu à tête indéterminée, poisson? saurien? batracien? et vient buter l'angle du mur. Après cet angle, deux adorateurs

TOMBEAU N° 17.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Nebamon .... Médecin du roi.
Règne d'Amenophis II........................... XVIII[e] dynastie.

Plan. — Beau plan classique — creusé dans une bonne veine de calcaire — une couche de pisé brun très épaisse, puis une couche de pisé-mortier blanc recouvert d'une mince couche de plâtre.

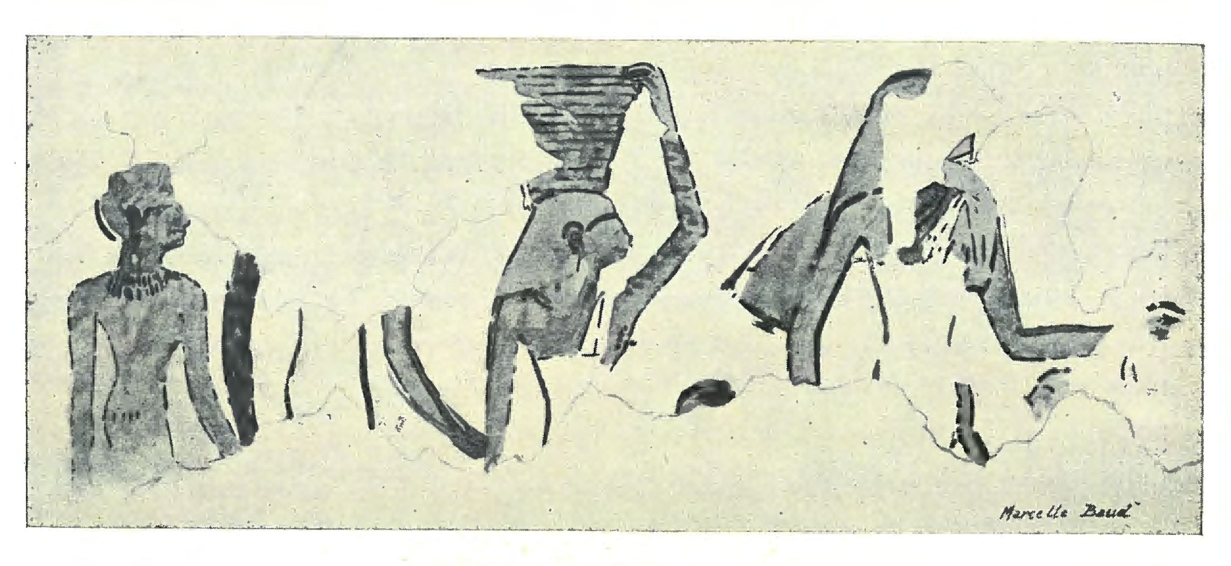


Fig. 21.

Préparation. — Bon travail, très aisé. Le tombeau est presque fini, sauf les noirs et certains détails. Peint plutôt que dessiné, et sans points de repère.

Ébauches. — D. — 1[er] registre, à droite.

Sujet. — Servantes et enfants (fig. 21).

Une servante, portant sur l'épaule gauche une sorte de besace, guide un enfant qui se retourne vers elle (on ne voit que son visage et sa main gauche, le reste est détruit) et en conduit un autre par la main. Il ne reste que l'extrémité du crâne de celui-ci. Une deuxième servante, bien plus petite que la première, porte une corbeille sur la tête et la maintient de la main gauche; le bras droit est ballant. De la troisième, nous ne voyons plus que les deux bras et le buste; le bras gauche s'accroche au bras droit de la précédente, et le bras droit tient le dernier personnage, une petite esclave nue qui se laisse guider docilement et suit la théorie des servantes. Les servantes ont des perruques, mais la

petite esclave n'en a pas et n'en aurait probablement pas eu même si le dessin avait été fini.

Technique. — Camaïeu jaune et brun, ce qui est un procédé assez rare.

Les perruques, les visages, les bras, les bustes, et les corbeilles sur la tête sont du même ton jaune qui ne réserve même pas les yeux. Le dessin est ensuite repris en ocre plus foncé pour donner les détails intérieurs (les lignes de la corbeille, les colliers et les ceintures perlées, les oreilles, les limites de la perruque et du profil). Le collier et la ceinture de la jeune esclave sont indiqués directement par les taches des perles et non par les lignes courbes entourant le cou et la ceinture et délimitant les masses de perles, comme dans presque tous les autres cas (la première servante, par exemple). Le bras gauche de la première servante a été corrigé au cours du travail de dessin, puis finalement laissé en place. L'avant-bras gauche de la troisième servante a été corrigé aussi au cours du travail, le pinceau revenant sur la masse de couleur, puis le trait dessiné qui finit est revenu en partie à l'ancien contour; il n'est pas achevé et laisse le poignet et la main sans autres indications que celles que leur ont données la couleur et ses retouches.

Deux petits naos ébauchés, en I, n'offrent pas d'intérêt.

TOMBEAU N° 19.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Amenmose........................ Premier prophète d'Amenophis.
Règne de Sethi I[er]............................... XIX[e] dynastie.

Parois. — Plan classique, tombeau creusé dans une veine de calcaire très fin. Les cavités sont comblées avec un mortier de ce même calcaire, et les parois sont presque lisses; une mince couche de mortier-stuc fin de calcaire broyé finit de dresser la surface. En C une faille est bouchée avec du gros gravier, puis du mortier. En B, B' et C quelques cavités sont bouchées avec un gros pisé noir. Même dans ce tombeau en apparence très soigné, on est forcé de constater ces négligences de procédé.

Préparation. — Comme il arrive très souvent, les frises et les plafonds sont peints en grosses masses de couleur, sur un fond blanc, avant d'être dessinées, tandis que les parois sont dessinées en ocre rouge sur un fond gris perle.

Style très fin, très souple, aux proportions allongées de la XIX[e] dynastie, avec des réminiscences décoratives de l'époque précédente (*khakerou* par exemple).

Ébauches : 1° D' à gauche 2ᵉ registre et sous-registre inférieur du 3ᵉ registre.

Sujet. — Deux porteurs d'offrandes, devant les kiosques abritant les offrandes; une femme faisant partie du groupe des chanteuses d'Amon.

Technique. — Dessin ocre rouge, sur le fond gris perle posé préalablement; mêmes proportions très longues que les personnages finis (fig. 22).

2° Plafond. — Bande du milieu entre la porte d'entrée et celle de la deuxième chambre.

Losanges séparés par des spirales ioniques. Sur le fond blanc de plâtre, des carrés de construction sont tracés en rouge pour établir les losanges qui sont délimités par trois gros traits noirs. Le fond jaune est ensuite indiqué directement au pinceau par grosses masses autour de ces losanges et délimitant les spires par leur écart. Les spirales sont tracées ensuite d'un trait rouge. Une petite fleur décorative rouge de quatre pétales et de quatre points rompt la monotonie du fond. Nous avons tous les états de ce plafond dans un seul fragment qui est en même temps une preuve de la manière insouciante de travailler des Égyptiens. Les spirales sont commencées au milieu quand les fonds ne sont pas encore finis de chaque côté : il y a des fleurettes dans une partie de fond jaune près de spirales pas finies et de fonds non encore couchés en jaune.

Deux groupes de lignes courent de chaque côté du motif, d'une porte à l'autre; celle de droite est déjà séparée par des taches de couleur pour faire la bordure en rectangles de couleurs différentes, chère aux décorateurs de la XVIIIᵉ dynastie. Les décorateurs du tombeau d'Amenmose étaient traditionnalistes et, tout en admettant les proportions plus affinées de la XIXᵉ dynastie, avaient gardé tous les jolis motifs de l'époque antérieure (fig. 23).

Fig. 22.

3° Plafond. — Partie nord — les lignes de construction de la bande centrale

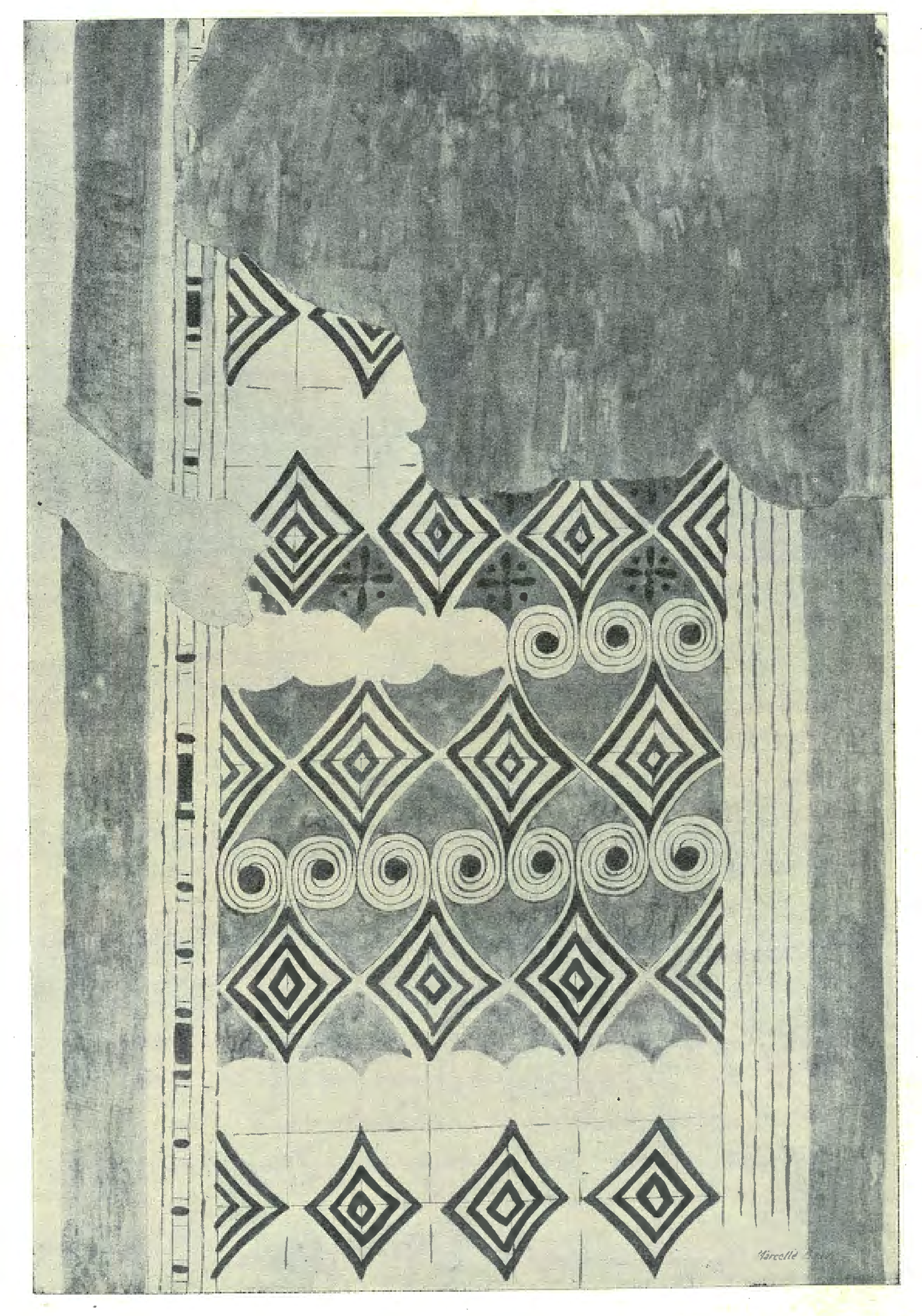


Fig. 23.

du centre du tombeau au milieu de C′, et la bande jaune qui les sépare sont seules indiquées délimitant deux rectangles, au-dessus de B′ et de D′. Le motif



Fig. 24.

au-dessus de B′ est achevé, mais sur le deuxième, il y a seulement des carrés jaunes et blancs qui préparent un motif non achevé (fig. 24).

4° Plafond. — Partie sud — des lignes de construction délimitent deux rectangles comme à la partie nord; tous deux sont passés en partie au lait de plâtre; les carrés du décor sont déjà tracés en rouge, la préparation est très sommaire.

TOMBEAU N° 20 (TOMBEAU SCULPTÉ).

DIRA ABOU N NEGGAH.

Mentherkhopshef................ Flabellifère; Nomarque d'Aphroditopolis.
Règne de Thoutmôsis III.......... XVIII° dynastie.

Parois. — Tombeau creusé dans un beau calcaire blanc et rosé, d'un grain très fin qui donne un très joli modelé. Les cavités inévitables sont comblées par un mortier de même matière, en calcaire broyé.

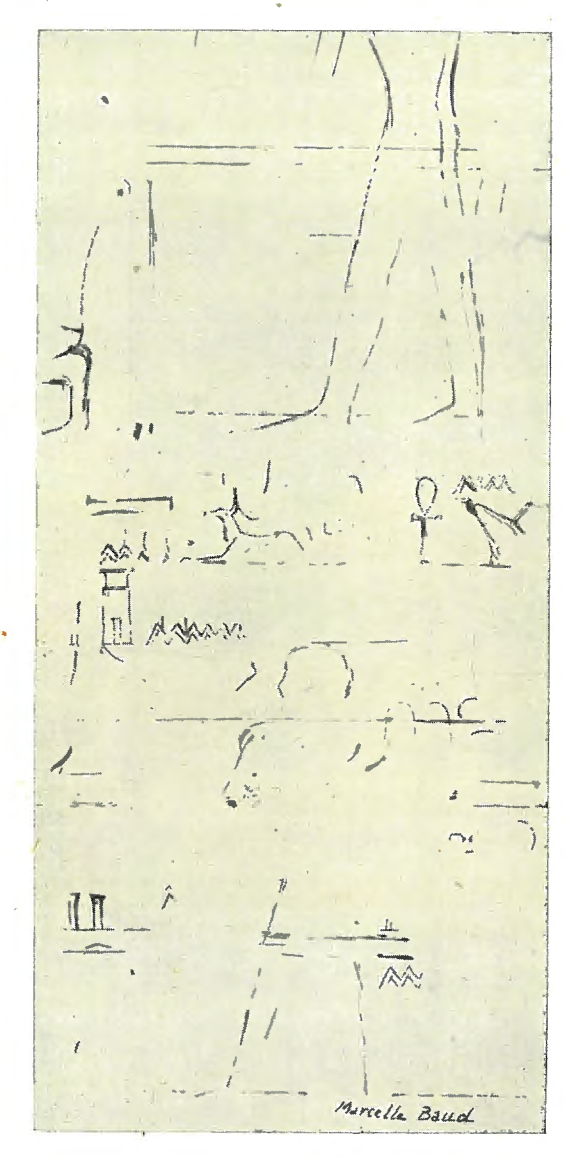
Préparation. — Les ébauches sont préparées en rouge et retouchées en noir, ce qui est rare pour les tombes sculptées, où le travail est presque toujours commencé en noir.

Le dessin est établi en rouge, assez hésitant, et déjà corrigé par lui-même. Quelques lignes horizontales et verticales qui le coupent à différents endroits ne semblent pas avoir servi de repère, peut-être était-ce la suite des lignes ayant servi à dessiner les motifs proches. Assez souvent quelques lignes de construction débordaient ainsi plus loin qu'il n'était nécessaire.

Ébauches. — 1° Petits fragments ébauchés en I′.

Personnages et hiéroglyphes.

A. *Sujet.* — Un personnage, au premier registre, marche vers la gauche; il est entouré et surmonté de différents hiéroglyphes en plusieurs registres superposés (fig. 25). Au deuxième registre deux personnages, également tournés vers la gauche, l'un agenouillé (la partie postérieure seule conservée), l'autre debout.



(Fragment A.)

Fig. 25.

Technique. — Ces trois personnages sont assez bizarrement établis avec des fautes d'autant plus imprévues que le style du tombeau tout entier est très net, ses proportions très justes. Personnages et hiéroglyphes sont cherchés et dessinés en rouge, le trait est maladroit, hésitant, les proportions fausses trop lourdes (personnage du premier registre) ou trop allongées (personnage debout au deuxième registre).

Un scribe plus habile a essayé de corriger tout le motif, accentuant un trait, en modifiant un autre, redessinant complètement ou presque complètement la plupart des hiéroglyphes. Il semble que la correction en rouge du personnage debout, au deuxième registre, ait été faite après cette correction au trait noir; en effet, la ligne antérieure bien fixée par le scribe plus habile, les observations

orales intervenant peut-être aussi en même temps, l'ouvrier aura modifié lui-même le profil postérieur de son personnage.

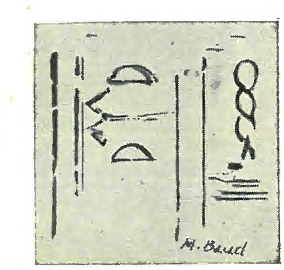
B. *Sujet.* — Un personnage debout, la main gauche à l'épaule droite, marche vers la gauche (fig. 26).



(Fragment B.)

Fig. 26.

Mêmes remarques, au sujet de la technique, que pour le croquis A — quelques traits noirs modifient et arrêtent un dessin hésitant et mal proportionné — ainsi le volume des épaules est très réduit, la direction de la jambe gauche légèrement modifiée.



(Fragment C.)

Fig. 27.

C. *Sujet.* — Quelques hiéroglyphes, en deux bandes verticales, sont dessinés et corrigés de la même façon (fig. 27).

Ces dessins chamarrés de rouge et de noir ne sont pas terminés. Le dessin destiné au travail du bas-relief est en général très nettement établi. Ici le trait rouge et le trait noir sont incomplets tous les deux et auraient difficilement guidé le scribe sculpteur.

2° D. — La paroi est préparée et bien épannelée, mais n'a jamais été dessinée. Seule, une figure du dieu Bès a été ébauchée. Trait hésitant repris plusieurs fois, en rouge. La figure tout entière est encadrée dans un rectangle qui délimite les points extrêmes (coudes, genoux, oreilles, plante des pieds). Un axe a été tracé, pour la symétrie de la figure, et, de plus, il y a deux lignes horizontales de repère, aux genoux et à la poitrine. Il est certain que le scribe voulait reproduire un modèle très précis et assez difficile parce que s'écartant des poses traditionnelles égyptiennes (fig. 28).

C'est le dieu Bès des bâtons magiques[1], les mains aux hanches, arc-bouté sur ses courtes jambes torses. Le dieu Bès de l'ostracon du Caire 25071, les Bès

[1] Mêmes motifs :
Louvre E. 3614. A F 9; British Museum, *Guide to the fourth, fifth and sixth Egyptian rooms, and the Coptic room*, 1922, p. 84, n° 18175 A; Musée du Caire, Daressy, *Ostraca*, pl. XV, n° 25071.

tueurs de serpents des manches d'ivoire et notre croquis du tombeau 20 procèdent certainement de la même inspiration.

Publication : N. de Garis Davies, *Five Theban tombs*.

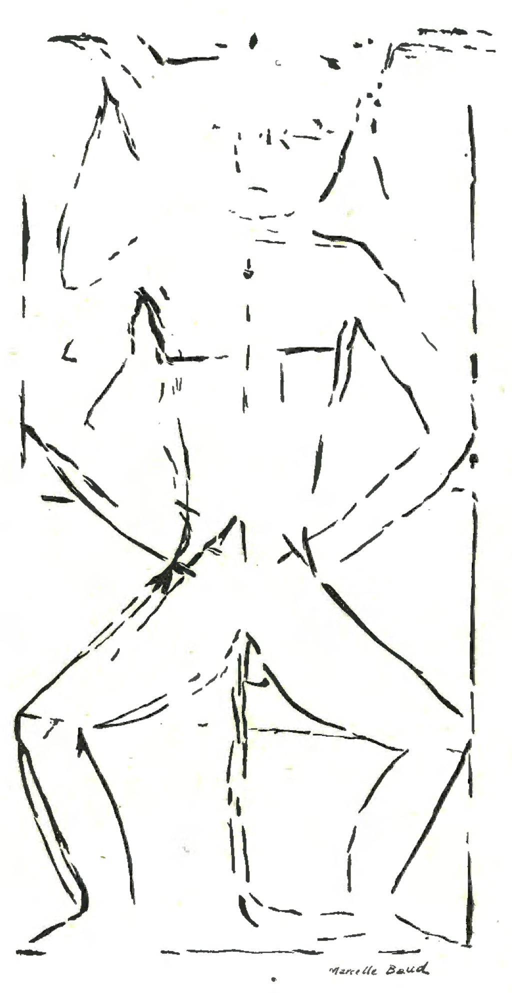


Fig. 28.

TOMBEAU N° 22.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Ouah . . . . Sommelier du roi.
Règne de Thoutmôsis III. XVIII° dynastie.

Parois. — Préparé dans un très beau calcaire, bien dressé, dur et compact, très clair, à peine jaune, qui aurait mérité la sculpture.

Préparation. — Le lait de chaux du fond s'est effacé en maints endroits, ne pouvant se maintenir sur ce calcaire trop bien lissé et, partout où il a disparu, nous voyons la trace d'une graticulation. Les deux procédés ont été employés : les carreaux de proportion et les copies aux carreaux.

Le style est donc très correct, joli, très frais de couleur, mais sans grande originalité de thèmes ni de gestes. Les hiéroglyphes bleus des menus et de certains textes sont dessinés directement sur le fond blanc. Le noir des perruques (posé en dernier lieu comme de nombreux exemples le prouvent), en disparaissant, a entraîné les lignes des carreaux qu'il recouvrait. (Voir la jeune harpiste debout, en D', pl. IV.) C'est une indication que nous ne pourrons pas toujours voir si le dessin était sur carreaux ou non, quand les noirs seuls auront disparu : il faut avoir des traces en dehors des taches noires.

Ébauches. — 1° B'. Premier registre à droite près de la porte.

Sujet. — Un harpiste accroupi tourné vers la gauche (fig. 29).

Technique. — Tracé préalable en rouge avant l'application des couleurs. La ligne du dos continuant celle de la nuque est juste.

Différentes lignes, que la disparition du lait de chaux laisse apercevoir, prouvent que le mouvement des bras a été cherché et changé au moins une fois avant le tracé qui a prévalu. Le premier croquis était dessiné avec une main droite au niveau du menton et, derrière la caisse de la harpe, le bras gauche partait de l'épaule; rabattu sur le plan vertical suivant la descriptive égyptienne, il descendait verticalement et se relevait suivant un angle de 45° environ pour que la main touche les cordes. Ce bras

Fig. 29.

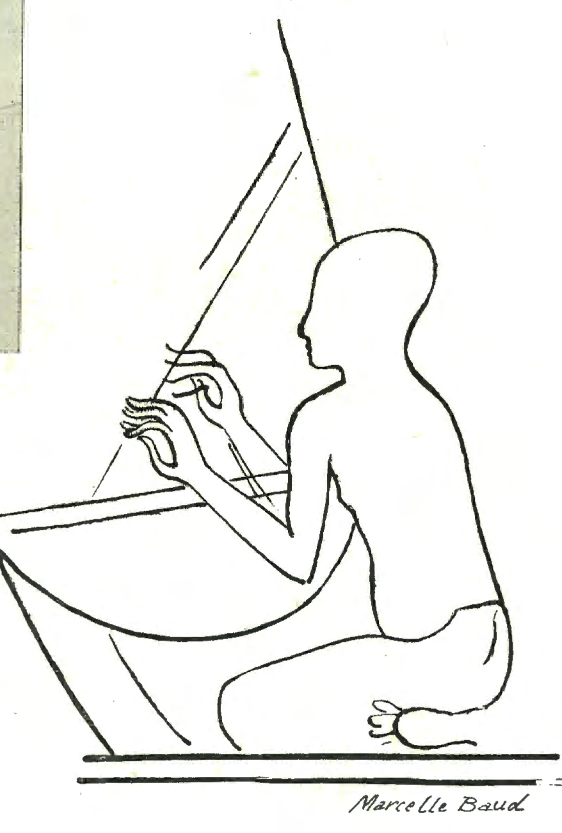


Fig. 30.

passait devant la caisse de la harpe, ce qui était logique (fig. 30).

Le croquis colorié est tout autre : le bras droit est abandonné, c'est le bras gauche de l'ancien croquis qui va en tenir lieu. Le scribe peint la caisse de la harpe devant ce bras pour le faire passer à l'arrière; en même temps il amincit la main en rapprochant un peu le pouce des autres doigts, puis il dessine un autre bras gauche à l'avant, celui-ci bien plus juste d'attache pour notre œil moderne, traçant un angle plus obtus, avant que la main qui le termine atteigne les cordes. Les mains, dans l'ancien croquis,

aussi bien que dans le dessin définitif, ont le pouce à gauche, ce qui est erroné au moins pour deux d'entre elles. Le pied a aussi été dessiné deux fois et ramené près du genou. La harpe elle-même était légèrement plus inclinée et son chevalet l'était moins.



Fig. 31.



Fig. 32.

2° B'. Troisième registre, à droite près de la porte.

Sujet. — Une jeune servante apportant un vase dans la scène du concert (fig. 31).

Technique. — Là aussi, la disparition des blancs révèle les repentirs et les changements de pose en cours d'exécution. Le bras droit a d'abord été établi plus haut qu'il n'est et sans fléchissement, le visage, le bras gauche, dessinés. Mais au coloriage, le dessin fut très modifié et les taches posées autrement que le premier croquis ne les avait prévues. Le second dessin, qui délimite les couleurs, a donc tracé le bras droit nouveau, aminci le visage, l'autre bras, et la ligne du dos. Même erreur pour les mains qu'à l'autre ébauche.

3° C. Premier registre à gauche.

Sujet. — Trois porteurs d'offrandes (fig. 32).
Le porteur du milieu présente une tête de veau et une botte de lotus (fig. 33).



Fig. 33.

Technique. — Dessin au trait rouge, corrigé en posant la peinture qui a aminci la silhouette. Le correcteur était donc ici le peintre qui a mis les couleurs par un procédé sommaire mais très sûr de lui.

4° D. Partie gauche [1]. *Sujet.* — Musiciens et serviteurs du banquet. Deuxième et troisième registres.

2ᵉ registre. — Trois chanteuses accroupies sur une natte suivies de cinq serviteurs portant des fleurs et des mets.

3ᵉ registre. — Un harpiste accroupi avec la grande harpe appuyée sur le chevalet, un autre harpiste debout, avec la petite harpe portative, suivis de trois serviteurs.

Technique. — Motifs presque finis, sauf les noirs des yeux et des perruques. Le fond, s'effaçant, laisse voir les traits des profils des épaules et du dos qui, presque tous, étaient dessinés plus larges et furent corrigés avec la couleur comme aux ébauches précédentes. Le premier harpiste assis est presque aussi grand que les personnages qui le suivent. Ces manques d'équilibre sont fréquents en Égypte, et celui-là exprime peut-être l'importance d'un artiste en renom.

Quoiqu'on soit au dernier état du travail, les jeunes chanteuses de droite n'ont qu'un bras et les deux dernières ne sont même pas dessinées derrière la première.

[1] W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, I, pl. 121 B.

5° D'. Premier registre (fragment).

Sujet. — Trois personnages d'un concert : un harpiste accroupi avec la grande harpe à chevalet, une petite harpiste debout, et une invitée au concert, assise sur une natte et respirant un lotus (pl. IV) [1].

Technique. — Le lait de chaux ou de plâtre en s'effaçant a fait apparaître les carreaux qu'il recouvrait. C'est une mise aux carreaux qui servait à grandir le modèle donné sur papyrus ou sur plaque de calcaire. Ce ne sont pas des carreaux de proportions dont les points d'intersection sont toujours les mêmes et ne se retrouvent pas ici.

TOMBEAU N° 30.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Khonsoumose .... Scribe du Trésor des États d'Amon.
XXᵉ dynastie.

Tombeau remployé. Le premier tombeau était creusé dans une belle veine de calcaire et très bien taillé.

Parois. — Le deuxième tombeau divise le premier en plusieurs chambres par des murs de larges briques crues. Ces remplois sont fréquents dans la nécropole (voir chapitre IV).

Préparation. — Ces briques crues sont recouvertes de pisé de même terre qu'elles-mêmes. Le dessin est fait sur la couche grise du pisé, en masses à peine indiquées; le lait de chaux est passé après, sur les motifs sommairement appliqués sur cette surface rugueuse de pisé. Le dessin est repris ensuite, sur le blanc; plusieurs détails sont déjà donnés soit en bleu, soit en rouge.

Ébauche. — I. Les deux premiers registres de la paroi.

Sujet. — Scènes de funérailles.

1ᵉʳ registre. — Le catafalque traîné par les bœufs vers les pleureuses qui l'attendent, puis des porteurs d'objets pour la tombe.

[1] W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, I, pl. 122.

2ᵉ registre. — Le naos des canopes (détruit) traîné par quatre bœufs, puis le *kherheb*, l'ouverture de la bouche et les adieux aux morts devant la stèle, le tombeau et la vache de la montagne (fig. 34).

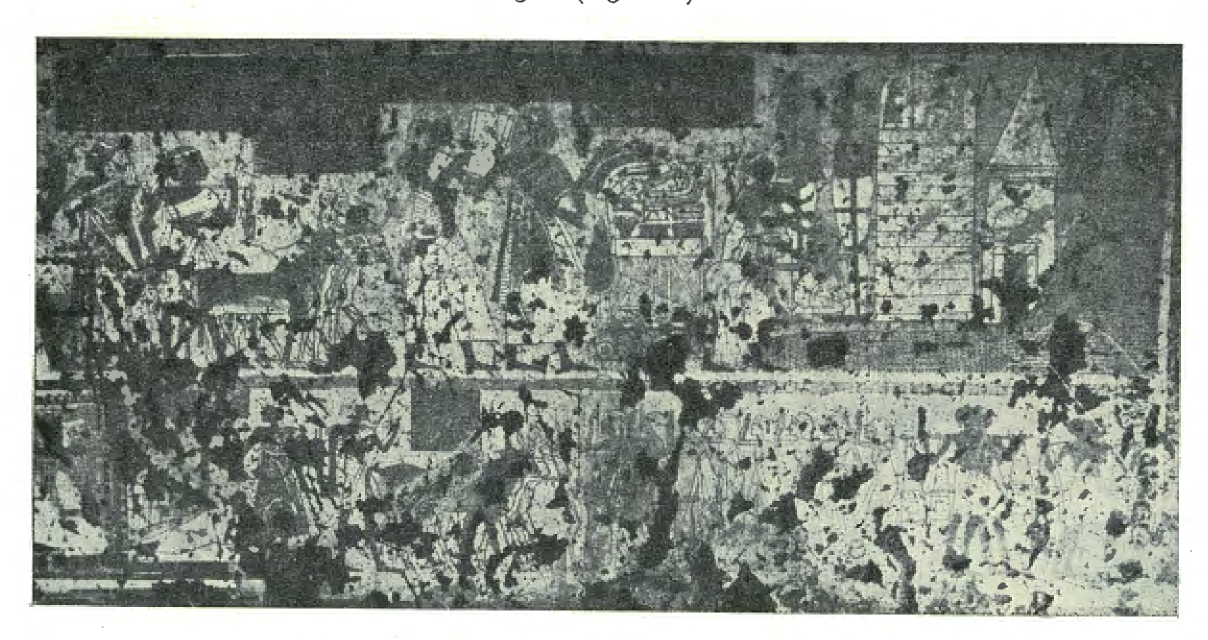


Fig. 34.

L'emplacement destiné aux inscriptions est peint. Les noirs manquent aux yeux et aux perruques. Les inscriptions n'ont pas été écrites. A cette époque, les inscriptions sont noires sur jaune et écrites très rapidement, au bout du pinceau, sans doute en même temps qu'on posait les noirs dans les motifs.

Fig. 35.

TOMBEAU N° 33 (TOMBEAU SCULPTÉ).

ASSASSIF.

Petamenopet.............. Prophète; chef lecteur.
XXVIᵉ dynastie.

Parois. — Très bien taillé et préparé pour la sculpture dans une bonne veine de calcaire.

Plan classique et stèle de la XXVIᵉ dynastie.

Préparation. — Au mur nord de la cour, tracé de lignes horizontales à environ 12 centimètres l'une de l'autre, se rencontrant avec des lignes verticales qui, deux par deux, passent tantôt dessus tantôt dessous, de façon à dessiner peut-être une stèle (fig. 35).

Nota. — Peut-être aussi s'agit-il d'une mise aux carreaux effacés, car à la XXVIᵉ dynastie les ateliers ont abusé des graticulations d'après les anciens thèmes.

A gauche dans l'angle nord-ouest, quelques hiéroglyphes dessinés, d'un joli style mais très effacés.

TOMBEAU N° 37 (TOMBEAU SCULPTÉ).

ASSASSIF.

Haroua..................... Chef Intendant de la «Divine Épouse».
XXVIᵉ dynastie.

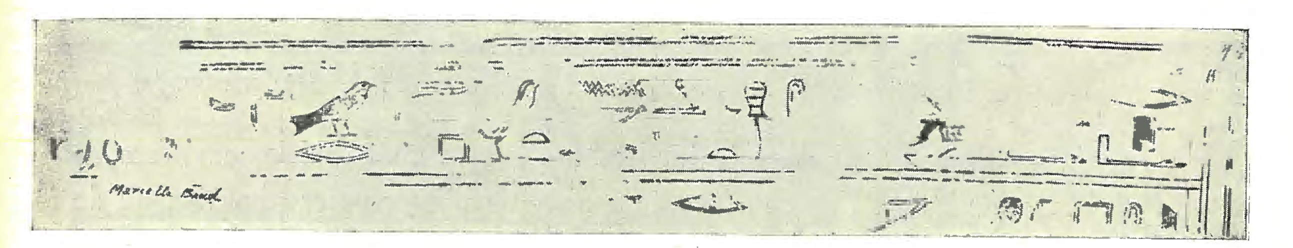


Fig. 36.

Parois. — Très beau calcaire admirablement taillé. Cour à piliers taillés à même le calcaire. Une masse de débris empêche l'accès dans la chambre.

Préparation. — La porte-stèle est à gorge égyptienne, les carreaux en sont tracés en partie.

Ébauches. — Très beaux hiéroglyphes dessinés autour de la porte avec des points de repère très précis indiquant les cadrats de l'inscription. Mise en place très rapide en jaune pâle, puis mise en place définitive en rouge brun foncé, d'une grande finesse de dessin (fig. 36 et 37).



Fig. 37.

Nous avons vu que ces mises en place en deux tons apparaissent à la XIXᵉ dynastie et se prolongent jusqu'au xᵉ siècle avant Jésus-Christ, mais nous n'avons pas à Thèbes les traces des procédés dans les

dynasties intermédiaires. Il serait peut-être plus juste de dire que ces deux tons sont le procédé de dessin de la XXe dynastie qui reparaissent à la XXVIe avec bien d'autres éléments.

TOMBEAU N° 38.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Zeserkerasonb .... Comptable des grains dans le grenier des Divines offrandes d'Amon.
Règne de Thoutmôsis IV........................ XVIIIe dynastie.

Parois. — Creusé dans un calcaire friable dont on a comblé les cavités avec un pisé-mortier blanc. Une couche très épaisse de pisé-mortier plus fin, ou de paille hachée directement mélangée au plâtre, recouvre la première couche. Ces deux couches dressant le mur se retrouvent à plusieurs reprises dans la nécropole, et il n'y a rien là que de très ordinaire; mais à partir de ce moment, le travail de mise en place va présenter de grandes originalités.

Préparation. — Au lieu du lait de chaux ou bien du tracé direct qui devaient normalement suivre, c'est un frottis gris jaunâtre qui couvre le plâtre. Les Égyptiens emploient quelquefois un ton gris assez clair pour égaliser un pisé plus foncé; ici, ce ton gris est employé sur le plâtre qu'il gâte et assombrit, et il rend nécessaire l'application d'une couche épaisse de lait de chaux pour rétablir le fond blanc. Mais, autre particularité, ce lait de chaux n'est posé que peu à peu, entourant les personnages à mesure qu'ils sont établis en ébauche.

Ébauches. — B'. A l'extrémité droite, près de la porte.

Sujet. — Deux personnages debout, tournés vers la droite, au registre supérieur, et au-dessous d'eux, en sous-registre et bien moins importants, trois porteurs d'offrandes également tournés vers la droite (pl. V).

Le fond gris de la paroi garde encore les traces de la graticulation qui a servi pour dessiner le personnage masculin, mais lui seul. La femme, plus petite (son crâne vient à la hauteur de la partie supérieure de l'oreille du mari), a été dessinée sans l'aide de carreaux. Il s'agit ici de carreaux de proportion et, dans ce cas, habituellement tous les personnages sont de la même taille. Comme la femme est, ici, de dimensions inférieures, il aurait fallu une autre mise aux carreaux pour elle, et le scribe a préféré s'en passer. Elle est dessinée par des points de repère très à leur place, la délimitant, indiquant la ligne extérieure du bras, la hanche, une partie des jambes; puis un frottis de blanc, pur par

endroits et dans d'autres mélangé de jaune citron pâle (jaune indien) — (euxanthate de magnésie venant peut-être de dépôts naturels, d'excréments d'animaux ou du suc d'un arbre saturé par la magnésie) ou jaune de Naples (carbonate de strontiane, connu dès l'antiquité) d'une teinte rare qui n'est certainement pas de l'ocre.

Pour les trois porteurs d'offrandes, ils sont massés directement en rouge brun, sans tracé préalable; la partie supérieure des pagnes est en blanc, le gris du fond faisant provisoirement la transparence de la partie inférieure du pagne à la hauteur des cuisses; l'œil n'est même pas réservé, dans l'envolée de l'ébauche rapide; deux lignes brunes tracées après la couleur délimitant le pagne.

L'ensemble est très dur d'aspect, d'une brutalité à laquelle ne nous a pas habitués la XVIIIe dynastie.

Publications. — Scheil, *Mémoires de la Mission française*, t. V, 4, p. 573 à 576 et planches; W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 11 et 142 à 145.

TOMBEAU N° 40.

GOURNET MOURRAÏ.

Houy...................... Fils royal de Kouch; gouverneur des Pays du Sud.
Règne de Tout Ankh Amon........................ XVIIIe dynastie.

Parois. — Pisé gris bien aplani.

Préparation. — Peint, sauf en C et C' où le pisé n'est pas recouvert des couches de lait de chaux comme tout le reste.

Ébauches. — Une stèle a été réservée en gris de chaque côté et n'a pas été inscrite.

En C' une ligne blanche la divise en deux.

En C' la ligne médiane est accompagnée d'une ligne qui double la courbe cintrée de la stèle à une dizaine de centimètres du bord.

TOMBEAU N° 42.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Amenmose............................ Capitaine de troupes.
Règne de Thoutmôsis III ou Amenophis II....... XVIIIe dynastie.

Parois. — Très beau plan classique avec première chambre à piliers. Grand tombeau creusé dans une assez bonne veine de calcaire; une couche épaisse

d'un pisé très grossier aplanit les inégalités; une couche de pisé-mortier jaune très fin le recouvre et finit de dresser la paroi. Le dessin est fait directement sur ce pisé-mortier sans lait de plâtre ni couche jaune préalables.

Préparation. — Dessin très habile, d'au moins deux procédés différents, mais toujours copies de motifs très définis.

Ébauches. — 1° C. Après les piliers, à droite de la paroi, partie supérieure.

Sujet. — Asiatiques sortant avec leurs présents d'une forteresse syrienne[(1)].

Technique. — Trace de mise aux carreaux apparaissant, le lait de chaux effacé. Le motif, très pâli, était presque fini sauf les noirs.

2° D. Toute la paroi.

Sujet. — Scènes d'apports des tributs syriens en quatre registres terminés par une frise de *khakerou*[(2)].

1er registre. — Un cheval bai conduit par un Asiatique à longue robe, un cheval blanc mené par un soldat, deux chars et différents objets, puis un Asiatique agenouillé, les mains levées.

2e registre. — Trois porteurs de tributs (le premier presque complètement détruit), puis deux chevaux, sur le même plan (le deuxième à peine visible en brun derrière le premier qui est blanc), menés par un écuyer qui les flatte de la main droite. Enfin deux personnages à longue robe prosternés l'un complètement, l'autre levant les bras.

3e registre. — Deux femmes et un enfant, esclaves portant des vases et des carquois et trois personnages prosternés, les deux premiers les bras levés, les vases qu'ils offrent déposés devant eux.

4e registre. — Quatre porteurs et deux personnages prosternés (pl. VI).

Technique. — Nous étudierons la technique de toute la scène d'après le fragment copié au deuxième registre, d'un personnage qui porte un grand vase, et des deux chevaux menés par l'écuyer (pl. VII, A).

(1) Voir W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 168, et N. de Garis Davies, *The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose and another*, pl. XXXVI.

(2) Voir W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 88, et N. de Garis Davies, *The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose and another*, pl. XXXIV.

Les couleurs sont très jolies, très franches, avec des bleus très nets dans les pagnes des esclaves. Les personnages sont alternativement vêtus de longues robes blanches, ou d'un simple pagne de couleurs vives. Ici les deux personnages sont vêtus d'un pagne.

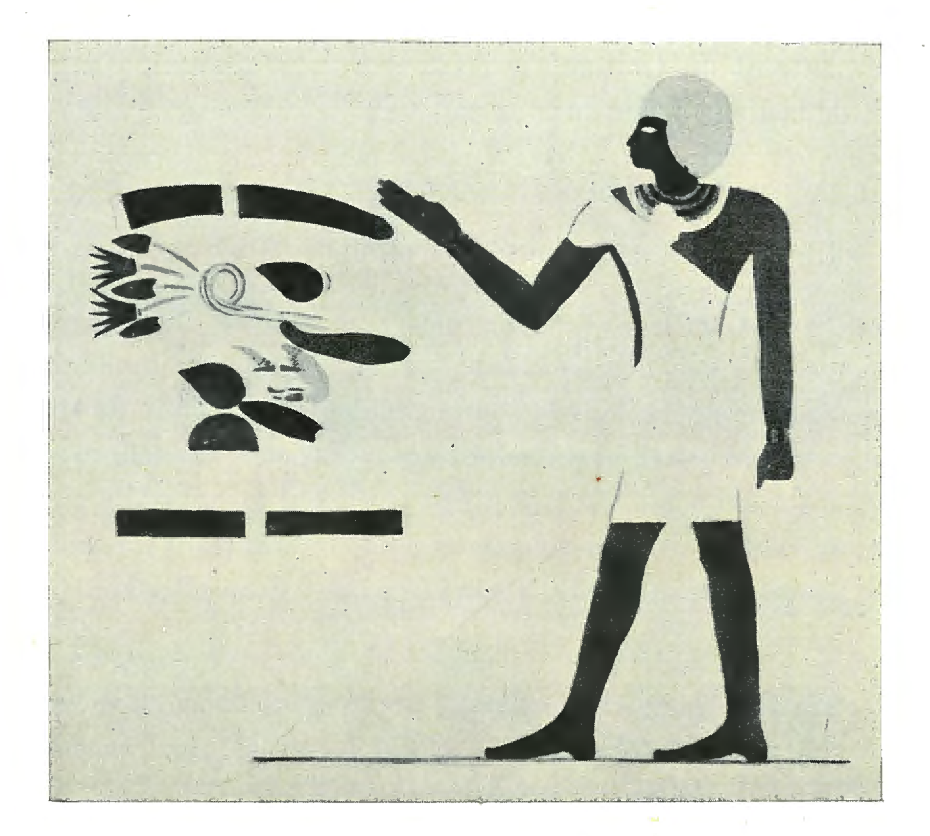


Fig. 38.

Le blanc du fond a tenu et ne permet pas de retrouver les carreaux de construction s'il y en avait.

Les chevaux sont dessinés d'un trait, sans retouches, d'une main très souple, mais avec ces déformations de l'ensellure que nous trouvons dans toutes les représentations de chevaux (ou du moins presque toutes, car il y a au moins une exception au tombeau 143). Ils s'avancent, peu rassurés, avec un mouvement de recul très expressif sinon très juste, et l'écuyer qui les conduit se retourne vers eux en laissant du jeu à la bride et en les flattant de la main droite. La bride ne s'attache à rien, le mors et le harnais n'étant pas encore indiqués, et pour marquer qu'elle est lâche la ligne en est courbe, au lieu d'être droite, ce qui serait logique.

L'esclave écuyer est complètement retourné suivant la descriptive égyptienne : son visage regarde à gauche; les épaules sont de face et les pieds marchent vers la droite. Il est dessiné en brun clair et la couleur (rouge ocre) a corrigé le trait, comme cela arrive si souvent, en amincissant la figure et laissant les traits de construction en dehors de la masse.

Même trace de ce travail pour le Syrien qui suit les chevaux : sa perruque, ses mains montrent un trait repris deux et trois fois avec un pinceau qu'on rechargeait de couleur quand le trait pâlissait.

3° I'. Au milieu de la paroi et très haut (fig. 38).

Sujet. — Un prêtre devant une table d'offrandes.

Technique. — Le motif est fait par masses de couleurs déposées au pinceau. Les masses vertes des détails de la table et les masses ocre rouge du corps du prêtre sont déjà indiquées sans contours préalables ni points de repère apparents. Le dessinateur posait et délimitait ses taches sans hésitations; sans doute travaillait-il d'après un modèle très précis et était-il assez habile pour copier à main levée, car un dessin cherché montre toujours des traits de construction et ne procède pas par taches aussi nettement posées à leur place exacte.

Publications. — W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, I, p. 88 et 168; Ed. Meyer, *Darstellungen der Fremdvölker*, p. 636, 799, 801 à 804; N. de Garis Davies, *The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose and another*, dans *The Theban Tombs Series*, 1933.

TOMBEAU N° 43.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Neferrenpet .... Maître des cuisines du Seigneur du Double Pays.
Règne d'Amenophis II ..... XVIII[e] dynastie.

Parois. — Tout petit tombeau, la deuxième chambre à peine finie de creuser.

Dans la première chambre, un grossier pisé blanc enrobant de petites pierres est posé sur le calcaire, puis recouvert d'un pisé-mortier brun. La paroi est dressée définitivement par une couche épaisse de plâtre (presque 1 centimètre) recouverte d'un ton très clair de peinture.

Préparation. — Le dessin, très lancé, est obtenu à l'aide de points de repère, sans graticulation. C'est un croquis en couleurs avec très peu de traits préalables.

Le blanc est employé comme une autre couleur. Les couleurs sont posées directement sur le plâtre peint. Tous les murs de la première chambre sont dressés et prêts à recevoir la décoration, mais deux seulement sont ébauchés : C' et D'. (B et D sont finis).

Ébauches. — 1° C'. Tout le motif de la paroi (pl. VIII).

Sujet. — Thoutmôsis III et un autre roi dont les cartouches ne sont pas écrits sont assis dans un naos aux fines colonnes lotiformes réunies par une architrave à gorge égyptienne surmontée d'une frise d'uréus. A droite, hors du naos, un personnage offre des bouquets aux rois; de la main gauche, il tient un de ces grands bouquets montés, fleurs et feuilles, le long d'une tige rigide; de la main droite, trois fleurs de lotus qui apparaissent sur le fond du naos.

Les cartouches, après avoir été peints en blanc, ont été dessinés plus petits pour laisser la place à la frise d'oves bleu cru que le décorateur avait sans doute oubliée, et le fond blanc est resté tout de même. Les colonnettes sont peintes après le dessin, avec un ton très épais.

Technique. — La frise est à peine commencée; quatre ureï seulement sont visibles, réservés en fond gris par le lait de chaux. Ils sont vraiment dessinés par le lait de chaux, mais les autres n'auraient pas pu être dessinés de la même façon, puisque à partir du dernier la couche de blanc couvre tout et quelques points rouges indiquent les largeurs des corps et l'écartement entre chacun d'eux. C'est un exemple de motif commencé par un habile ouvrier et destiné, étant donné la répétition de ses éléments, à être continué par un ouvrier ou apprenti à qui on a posé les premiers points de repère et le commencement des lignes horizontales pour la hauteur des disques solaires et des têtes.

2° D'. Également toute la paroi.

Sujet. — Même motif qu'en C', mais un seul roi dans le naos (fig. 39).

Les cartouches ne sont pas écrits. Le roi est assis sur le siège carré à coussin renversé derrière. Neferrenpet offre aussi deux bouquets, un de trois fleurs de lotus et un grand bouquet rigide auquel sont attachées vers le milieu une dizaine d'oies aux têtes disposées en couronne. De plus, une frise de *khakerou* domine toute la scène.

Technique. — Technique hâtive, mais très habile. Un fond blanc, léger, a suivi immédiatement le dessin sur le plâtre déjà peint en réservant certains éléments : les *khakerou* et la tête de bovidé aux longues cornes dressées qui

termine la frise des uréus du naos. Après cela, le blanc est employé comme une autre couleur, aux places où il est utile, aux vêtements, aux cartouches du roi, aux détails blancs des hiéroglyphes, aux fonds des lotus, etc.



Fig. 39.

Les personnages sont dessinés très vite, très habilement, de quelques traits aussitôt recouverts par la couleur, ocre rouge pour les chairs (l'œil de Neferrenpet n'est pas réservé, comme cela arrive dans les dessins très hâtifs), rose

pour les chairs vues en transparence sous le vêtement, blanc pour les vêtements et certains détails des bracelets, des emblèmes; la perruque de Neferrenpet est déjà massée en noir, mais celle du roi, ainsi que les sièges, sont frottés de gris pour établir la masse, ce qui prouverait qu'il n'y avait comme dessin que des points de repère de loin en loin, mais très à leur place.

Pour les ornements, la technique est encore plus rapide. Les bouquets sont établis par de larges taches de couleurs vertes, bleu clair ou blanches au bout du pinceau. Ils ont dû être faits tout de suite après que le décorateur eut établi le croquis et avant la pose de la couleur.

Les colonnes sont dessinées, mais les zones de couleurs sur les fûts ne le sont pas toutes, ou plutôt les fûts sont divisés par des lignes rouges horizontales en carrés alternativement peints en blanc et en couleur et dans le carré blanc deux gros traits de couleurs vives finissent la décoration. La colonne de droite est correctement établie, mais celle de gauche est très négligemment faite et les traits qui manquent prouvent le peu de soin avec lequel certains détails étaient abandonnés aux mains des moins habiles de l'atelier.

Le fond à l'intérieur du naos est peint en jaune, sauf aux cartouches couchés en blanc après avoir été réservés et sauf aux hiéroglyphes.

Il y a encore moins de tracés qu'en D — les colonnettes par exemple sont indiquées seulement de deux traits aussitôt recouverts de couleur jaune.

Les *khakerou* n'ayant pas été recouverts de couleur montrent encore les lignes horizontales de construction qui ont permis de les établir. Une bande de lait de chaux du fond couvre la partie supérieure où les globes solaires devaient être dessinés. Ils sont peints sur le blanc, en deuxième couche blanche épaisse, tandis que le corps des *khakerou* était peint sur le plâtre directement.

TOMBEAU N° 51.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Ousirhat............ Premier prophète du Ka royal de Thoutmôsis Ier.
Sethi Ier .... XIXe dynastie.

Parois. — Ce tombeau est un exemple de ce que la beauté du décor ne dépendait en rien de la préparation plus ou moins soignée des dessous. Le pisé est, en effet, tellement grossier que les brins de paille apparaissent dans le lait de chaux du fond. Et cependant, c'est un des tombeaux les plus ornés et les plus

riches. La grande scène de C′ (la déesse du sycomore abreuvant les morts) est célèbre à Thèbes par la finesse de ses détails et l'éclat de ses couleurs [1].

Préparation. — Une partie des motifs est préparée directement sur le pisé en taches de couleur, tandis qu'un lait de chaux passe sur toutes les frises qui sont dessinées dessus au simple trait rouge. Cette différence entre la préparation des frises et celle des scènes est courante.

Le style du tombeau est très inégal.

Ébauches. — 1° Frises en B′, C′, D′.

Sujet. — Chiens Anubis sur leurs naoï, alternant avec un motif composé d'une sorte de vase large surmonté de traits s'évasant en éventail posé sur le signe de la corbeille et une natte, et flanqué de deux *khakerou*. Les Anubis regardent à gauche en B′ et dans la moitié de C′, et à droite en D′ et dans la deuxième moitié de C′, de façon qu'au milieu de C′ deux Anubis s'affrontent, séparés seulement par un *khaker* [2].

Technique. — Motifs faits directement sur le lait de chaux au bout du pinceau, avec seulement les points de repère qui marquent les mesures. C'est la même couleur rouge qui fait les masses et les traits. Le dessin une fois établi au pinceau fin, une grosse «brosse» est venue faire les traits plus larges très sûrement, sans reprise.

2° B, C, D. Frises et plafond.

Pas faites, mais à noter que c'est le pisé seul qui attend dessin ou couleur, et que le lait de chaux du fond ne commence qu'en dessous de la frise, sauf en D, où il n'y a pas de lait de chaux du tout.

3° D. Registre supérieur, partie gauche.

Sujet. — Une barque sacrée sur son socle, sans servants ni assistants, reçoit l'offrande d'un prêtre sortant d'un temple avec deux acolytes [3].

[1] N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, New York, 1927, pl. I, IX, X A et B.

[2] E. Mackay, *Khekar Friezes*, dans *Ancient Egypt*, 1920, p. 113, fig. 9; N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, New York, 1927, pl. VI A, X A, XVII A.

[3] N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, New York, 1927, pl. XVI (registre supérieur).

Technique. — Tandis que la barque et les offrandes sont dessinées simplement en rouge sur le fond jaunâtre du pisé, le prêtre et ses assistants sont déjà presque finis. Quant au temple qui est derrière eux, il est massé d'une couche de blanc sur le blanc jaune du fond, avant d'être dessiné au trait et même la corniche n'a jamais été tracée.

Le travail se décompose donc en trois phases : 1° le scribe a établi son motif par quelques traits rouges, en masse et directement les chairs des personnages; 2° il a appliqué les blancs (temple, vêtements, etc.); 3° il a redessiné, en rouge sur le blanc, tous les détails omis au premier croquis.

Publication. — N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, New York.

TOMBEAU N° 52.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nakht. . . . . Scribe; astronome d'Amon.
Règne de Thoutmôsis IV . . . . XVIII° dynastie.

Parois. — Le pisé est ici très grossier, mais la couche de pisé-mortier qui le recouvre est assez fine.

Préparation. — Dessiné en grande partie avec l'aide de carreaux de proportions [1] ou de carreaux de mise en place; les laits de chaux passés sur les fonds des parois en laissant de la couleur jaune clair qui couvre le pisé les frises et les détails destinés à être noirs, puis les couleurs sont posées sur le blanc et les hiéroglyphes y sont dessinés.

Ébauches. — 1° C′. Registre supérieur.

Sujet. — Le maître et sa femme sont assis sur le même siège devant une table d'offrandes très abondamment pourvue. Le registre est ensuite divisé en deux sous-registres pour les porteurs et les prêtres. Au registre supérieur cinq serviteurs apportent des bouquets et des boissons sur des plateaux. Au registre inférieur un prêtre «introduit» quatre servants portant des objets rituels [2].

[1] E. Mackay, *Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis*, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 74 à 85.

[2] N. de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. I, New York, 1917, pl. VII A, XIII et XIV.

Technique. — Le maître et sa femme ont été dessinés aux carreaux de proportions : quelques carreaux sont encore visibles aux perruques et au siège.

Nota. — Le siège est plus haut d'un tiers d'unité qu'il ne devrait l'être d'après Mackay; même quand les Égyptiens se donnaient des règles précises, nous trouvons de ces négligences dans leur travail.

Les dix personnages qui leur font face sont dessinés très correctement; nous ne voyons plus les points de repère, s'il y en avait, ni aucune trace de repentir, ce qui donne l'idée d'une copie très habile et très scrupuleuse. L'ensemble de la scène est d'un style assez bon, mais très conventionnel et sans beaucoup d'expression.

Le dernier trait qui finissait le travail n'est pas fait et les noirs ne sont pas posés, ni les derniers détails de la table d'offrandes, des bijoux, des accessoires.

2° C'. Registre inférieur.

Le maître et sa femme devant une table d'offrandes. Quatre personnages, en deux sous-registres, leur apportent des mets et de l'eau. Lignes d'hiéroglyphes tracées mais non écrites. Cette scène n'est à signaler que parce que les noirs sont posés, et que cependant bien des détails dans les bijoux et les offrandes manquent encore. Ne pas finir un motif en posant la couleur noire est très rare dans les nécropoles thébaines. Le noir étant très peu solide, était généralement appliqué en dernier lieu quand tout travail et mouvement finissait dans le «chantier».

3° D. Registre supérieur, partie droite.

A signaler seulement que dans la scène de la chasse en barque dans les fourrés de papyrus, l'eau est ici massée en bleu cru, et les petites lignes noires en zigzag qui la déterminent n'ont pas été faites[1].

4° B'. Les trois registres de la paroi, à gauche, derrière le maître et sa femme.

Apport d'offrandes. Trois serviteurs au premier registre, quatre au deuxième, quatre au troisième, portant des bouquets, des coupes de fruits, des canards, des fleurs, des petites tables chargées et menant des gazelles par les cornes[2].

Les perruques sont posées, en noir, mais non les noirs des yeux qui devaient fatalement être faits avec un pinceau différent, et peut-être par une main plus habile.

[1] N. de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. I, New York, 1917, pl. XXIII A et XXIV.

[2] N. de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. I, New York, 1917, pl. XII.

Le petit cervidé dessiné au deuxième registre n'a pas été peint et reste de la couleur jaune passée sur le pisé; un autre, au premier registre, a été déjà massé en couleur blanche. Sans doute attendait-on la couleur dont ces deux gazelles devaient être peintes, car le cas d'animaliers à qui on réserverait les motifs d'animaux dans les thèmes est difficile à admettre ici, les scribes apprenant à dessiner les animaux dans les hiéroglyphes et la pose de ces gazelles étant la plus simple et la plus caractéristique de l'animal dès longtemps connue.

Publication. — N. de Garis Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. I, New York, 1917.

TOMBEAU N° 54.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

1° Houy	Sculpteur d'Amon.
Règne de Thoutmôsis III ou Amenophis II.	XVIIIe dynastie.
2° Kenro	Chef du Magasin de Khonsou.
Règne de Ramsès Ier	XIXe dynastie.

Parois. — Un pisé quelconque mais bien crépi par une couche de plâtre d'un demi à deux millimètres.

Préparation. — Le tombeau a été occupé par deux maîtres différents, et porte la trace de l'usurpation. Mais la plus grande partie du travail appartient à Houy, le sculpteur d'Amon dont le tombeau était resté inachevé, comme tant d'autres dans la nécropole, quand Kenro, chef du magasin de Khonsou, vint se l'approprier.

Nous verrons d'abord le travail du temps de Houy qui influença forcément le travail des usurpateurs dans la tombe.

Le dessin est très souple, avec des recherches et des observations intéressantes. Nous ne trouvons pas trace de graticulation ou même de points de repère, ni pour le travail ancien, ni pour celui de Kenro.

Ébauches. — Travail de Houy.

Houy était sculpteur d'Amon, et les grands chefs d'atelier sculpteurs, architectes, scribes, surveillants d'ateliers dans Karnak étaient enterrés dans la nécropole, où leur présence se révélait toujours par quelque détail pittoresque (voir les tombeaux 140 et 166).

La très jolie ébauche du tombeau de Houy corrobore cette idée.

1° C. Registre inférieur.

La paroi C était tout à fait finie, sauf ce registre inférieur.

Sujet. — Un groupe important de pleureuses à gauche font les gestes rituels devant une masse d'offrandes posées sur une natte. A droite le mort et sa femme, assis, tournés vers les offrandes qui occupent le milieu de la scène (pl. IX, A).

Technique. — Le groupe des pleureuses est malheureusement coupé en deux par une large lacune qui nous empêche d'en comprendre l'ordonnance. Nous voyons seulement cinq pleureuses debout à gauche, la main portée au front ou agitée devant le visage et, après la lacune, une pleureuse accroupie devant la table d'offrandes, une main au front, l'autre à terre. Un trait ondulé au-dessus de cette dernière semble indiquer qu'il y avait derrière elle un personnage faisant une libation.

Le blanc ne sert pas ici de fond; il est posé comme une couleur sur les vêtements et les détails blancs des offrandes, de la parure du maître et de sa femme. C'est un croquis en couleurs sur le plâtre-mortier bis très pâle qui couvre la paroi. Derrière les pleureuses et la masse des offrandes, le fond est gris bleu; il s'arrête tout de suite après les offrandes; dans la partie droite, c'est le plâtre cru qui sert de fond.

Le fond gris bleu est réchampi autour du croquis ocre brun ordinaire qui délimite la plupart des motifs. Ceux-ci sont en croquis très rapide et très sûr. Le groupe des pleureuses est dessiné en trois tons : un ocre brun qui met en place les personnages, un ocre jaune qui est passé directement (sans tracé préalable) sur le visage, les bras et les pieds des première, troisième, cinquième pleureuses; quant à la pleureuse accroupie, son visage est massé directement en jaune ocre, sans être tracé avant, ainsi que son bras gauche, mais la direction et la forme du bras droit ont été indiquées par deux traits du coude à la main; le troisième ton est le blanc des tuniques et des yeux. Les visages des deuxième et quatrième pleureuses restent de la couleur du pisé du fond, et cette différence de valeur de ton les met au deuxième plan et anime beaucoup le groupe.

La troisième pleureuse s'incline dans un mouvement très souple; son épaule est en vrai profil et le bras levé, très bien attaché. La pleureuse accroupie est aussi un vrai profil. Cette recherche d'un vrai profil se trouve quelquefois dans les figures en mouvement (pleureuses, servantes, etc.), personnages moins importants que le mort et sa femme, et que le scribe essayait de libérer des conventions du dessin égyptien (voir tombeaux 45, 249, 75, etc.) jusqu'à nous faire penser quelquefois à un croquis d'après nature.

L'amas d'offrandes est dessiné un peu différemment; on retrouve ici cette technique des objets, pourrait-on dire, qui consiste à poser directement les masses de couleur sur quelques lignes vivement établies d'après le modèle copié (voir tombeaux 42, I' et 77, B); le bouquet de lotus aux longues tiges enroulées est fait sans une seule ligne d'ébauche. Nous avons ici les offrandes habituelles à toutes les tombes, pain, cuisseau de veau, gâteaux, une volaille, une langue, etc.; mais le motif est rare cependant par son volume d'abord qui est considérable jusqu'à avoir la hauteur du registre même, ensuite, parce qu'il n'y a pas de table, et que les objets sont posés sur une natte; enfin la plus belle pièce de cette offrande consiste en un arbuste posé au milieu des objets et bien affirmé en blanc.

Les couleurs employées sont, outre le brun des lignes d'ébauche et le blanc des grandes masses, du vert pour la natte et un ton rose de carthame ou de carmin pour les tiges des lotus qui diffère absolument des ocres employés d'habitude. Ce rose est celui qu'on verra bien plus tard sur les statuettes d'allure tanagréenne d'Alexandrie; déjà un peu employé à la XXVIe dynastie, il est intéressant à trouver dès la XVIIIe dynastie.

Le maître et sa femme nous ramènent vers les thèmes courants; assis tous deux sur des fauteuils à dossier posant sur la même natte, ils sont dans la pose la plus habituelle et la plus classique des propriétaires des tombes qui reçoivent l'offrande en respirant des fleurs. La femme est peinte en ocre jaune, l'homme en ocre rouge, les visages sont massés directement sans être dessinés d'avance; leurs costumes sont blancs ainsi que les détails de leur ajustement : cônes de pommade, boucle d'oreille et bracelet de la femme, et les fleurs qu'ils tiennent; les jambes du maître sont vues en transparence à travers le lin de son costume, et le ton employé pour exprimer cette transparence est un ton d'ocre mélangé de blanc qui est un peu différent du rose que nous avons vu aux lotus des offrandes.

Les proportions des personnages sont intéressantes à noter; elles sont loin d'obéir aux lois rigides de l'époque; les pleureuses ont, les unes, sept têtes, les autres huit, leur groupe tout entier est «jeté» par quelques traits et quelques masses de couleur, sans que le scribe se soit arrêté à les mesurer en route. Le dessin du couple de droite est aussi curieux; la femme est nettement plus importante que l'homme et, comme le scribe a fait attention de faire passer ses jambes et le siège qui la supporte en avant de ceux du mari, nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas là d'un essai, bien timide et inconscient peut-être, de perspective. Le tombeau 54 ne serait du reste pas le seul dans la nécropole à présenter ces particularités. Toutes les deux : la souplesse des

proportions et l'essai de perspective, se retrouvent aux tombeaux 92 et 175 (pl. XXIII et fig. 90).

Travail de Kenro. — Houy avait laissé la paroi B′ anépigraphe; Kenro entreprit de la terminer, mais la laissa inachevée. Pour le reste du tombeau, il dédaigna de finir la scène de C′ mais, par contre, modifia brutalement la partie supérieure de cette paroi C et la paroi B.



Fig. 40.

Ébauches. — 1° B′. Entier en trois registres.

Sujet. — Le premier divisé en deux sous-registres représentant :

1° la préparation de différentes offrandes;

2° l'apport d'offrandes à Osiris-momie;

3° le culte rendu au mort et à sa femme.

Technique. — Au dernier état du travail.

Seuls les noirs des yeux manquent. Travail assez largement traité, mais fait trop vite; pas de trace de points de repère d'aucune sorte.

2° C. La paroi C représente une stèle entourée de scènes d'offrandes disposées de chaque côté sur deux registres (c'est un thème des plus courants pour la décoration de ce mur sud).

Sujet. — Au registre supérieur à droite, et au deuxième registre à gauche, les orants ont été effacés brutalement par une couche de lait de plâtre (qui a recouvert aussi en partie la table d'offrandes et les hiéroglyphes au-dessus) et remplacés par d'autres orants, ceux-ci très hâtivement faits d'un trait rouge ocre.

Technique. — A droite, c'est un serviteur qui élève devant lui un vase « hesi » pour en faire une libation; les bras sont démesurés, l'ensemble est disproportionné, trop vite établi, sans mesures ni repères; cependant le profil des épaules est juste et le bras droit est bien attaché (fig. 40).

A gauche, le motif est le même, mais les mains tiennent une sorte de sac, au lieu du vase *hesi*. Les proportions sont différentes, et meilleures. Le profil des épaules est aussi un vrai profil, mais ici le bras est attaché un peu trop haut. La perruque est massée en rouge, la figure tout entière est faite elle aussi très vite, sans carreaux ni repères (fig. 41).



Fig. 41.

3° B. Dans la scène des funérailles, le naos des canopes a été remplacé par un autre qui n'est qu'ébauché à grandes masses rapidement posées, dans le ton définitif (fig. 42).

Le dessin n'est pas arrêté. Au-dessus, les hiéroglyphes qui donnaient le nom de Houy ont été effacés et d'autres lignes tracées pour écrire un nouveau nom et de nouveaux titres, mais ce travail n'a pas été fini.

Le premier dessin devait aussi être inachevé. Il est assez difficile de conclure, mais on a l'impression d'être devant un dessin habile continué par une main moins experte. Les feuilles des bouquets sont de la couleur du fond ancien; mais elles ont été ensuite



Fig. 42.

cernées de blanc par les nouveaux ouvriers : ce deuxième travail les a rapetissées.

Technique. — Le travail exécuté sous les ordres de Kenro est visiblement influencé par celui de Houy, mais bien moins soigné et vivant. Les procédés sont les mêmes, les motifs exécutés sans carreaux, avec les mêmes proportions hors des règles; seulement la copie ou l'imitation est maladroite et nous fait regretter le style de Houy.

Publication. — N. de Garis Davies, *The Graphic Work of the Expedition,* dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art,* New York, December 1922, p. 53, fig. 5 [1].

TOMBEAU N° 55 (TOMBEAU SCULPTÉ).

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Ramose............................ Gouverneur de ville et vizir.
Règne d'Amenophis IV Akhenaten.......... XVIIIe dynastie.

Parois. — Plan immense. L'architecture du tombeau est achevée mais non la décoration.

Très beau calcaire veiné par endroit de silex très dur.

Dressé avec beaucoup de soin [2], ce tombeau devait sans doute être entièrement sculpté, mais au mur sud le calcaire, moins solide et plus friable, ne s'est pas prêté à être dressé directement et a dû être recouvert d'une couche de plâtre sur laquelle on a peint.

Préparation. — Sur le mur soigneusement dressé, les motifs sont simplement tracés, en noir, par un trait assez gros, puisque les personnages sont en grandeur naturelle. Le procédé de graticulation est employé, mais non constamment.

Ébauches. — Au mur ouest de la cour, avant d'entrer dans le tombeau proprement dit, de chaque côté de la porte.

1° A gauche de la porte, au milieu environ de la paroi, un prêtre marchant vers la droite, c'est-à-dire vers la porte. Le bras droit est détruit en partie; le bras gauche tient un bouquet de trois fleurs de papyrus aux longues tiges (pl. X).

La figure est établie tout entière sur carreaux; les proportions sont exactement celles de l'époque (dix-neuf unités). La mise aux carreaux est correcte, ce

(1) A noter que le dessin de la figure 5 est reproduit à l'envers.

(2) Pour le plan, voir *The Mond excavations at Luxor,* dans *Annals of Archaeology and Anthropology,* vol. XIII, pl. III.

qui est très rare. Les carreaux sont tracés en rouge. Le style est très noble et très imposant, mais assez froid.

2° A droite de la porte, et du kiosque royal d'où Amenophis IV décore Ramose. (Le kiosque et les personnages composant la scène sont finis de sculpter.)

Sujet. — Toute la scène de la décoration à la droite du kiosque.

1er registre. — Un personnage à demi incliné, mais la tête levée vers le kiosque, semble attendre les ordres du roi. Derrière lui, un autre personnage, tourné vers la gauche, accueille la foule des dignitaires et des ambassadeurs étrangers [1]. Ces deux personnages n'en sont probablement qu'un [2] dans deux phases de la même cérémonie. Ces personnages doubles se retrouvent souvent dans les représentations égyptiennes. Le deuxième personnage salue les dignitaires égyptiens qui lui rendent son salut [3]. Inclinés, les mains aux genoux, ils se séparent en deux groupes inégaux; deux personnages d'abord, sur une seule ligne, neuf autres ensuite sur une autre ligne.

Les ambassadeurs étrangers viennent ensuite, au nombre de huit de types très différents. Une troisième scène où le même introducteur (représenté déjà deux fois) reçoit des porteurs de bouquets. Il en tient un lui-même et s'incline profondément, tandis que les personnages qu'il accueille lèvent leurs bouquets en signe d'acclamation.

Enfin, au bout du registre, la représentation d'un petit temple solaire, la porte ouverte à deux battants, avec quatre cartouches non écrits (pl. XI).

2e registre. — Scène de la décoration.

Deux personnages, l'un accroupi, l'autre agenouillé, acclament et adorent le roi. C'est Ramose lui-même attendant le bon plaisir royal (fig. 43). Les deux poses caractéristiques de son salut sont ainsi exprimées dans la même composition. A la scène suivante, il a reçu les lourds colliers d'or qui constituent les distinctions égyptiennes; il lève les bras, la tête tournée vers le roi, tandis que deux jeunes esclaves finissent d'ajuster les colliers (pl. XII). Enfin, tourné cette fois vers les assistants et précédé d'esclaves qui portent le reste des bijoux

(1) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien,* t. I, pl. 72.

(2) G. Foucart, *Études thébaines, La belle fête de la vallée,* dans le *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire,* t. XXIV, 1924, p. 51, note 2 à propos de figures royales, mais le procédé était employé aussi pour d'autres personnages.

E. Mackay, *Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis,* dans le *Journal of Egyptian Archaeology,* vol. IV, 1917, p. 74 à 85.

(3) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien,* t. II, pl. 68.

(pl. XIII), il s'offre aux acclamations des courtisans, qui agitent des fleurs en son honneur (pl. XIV).

Des hiéroglyphes accompagnent la scène; quelques-uns devant les deux premiers personnages du deuxième registre, et entre les deux Ramose décorés.

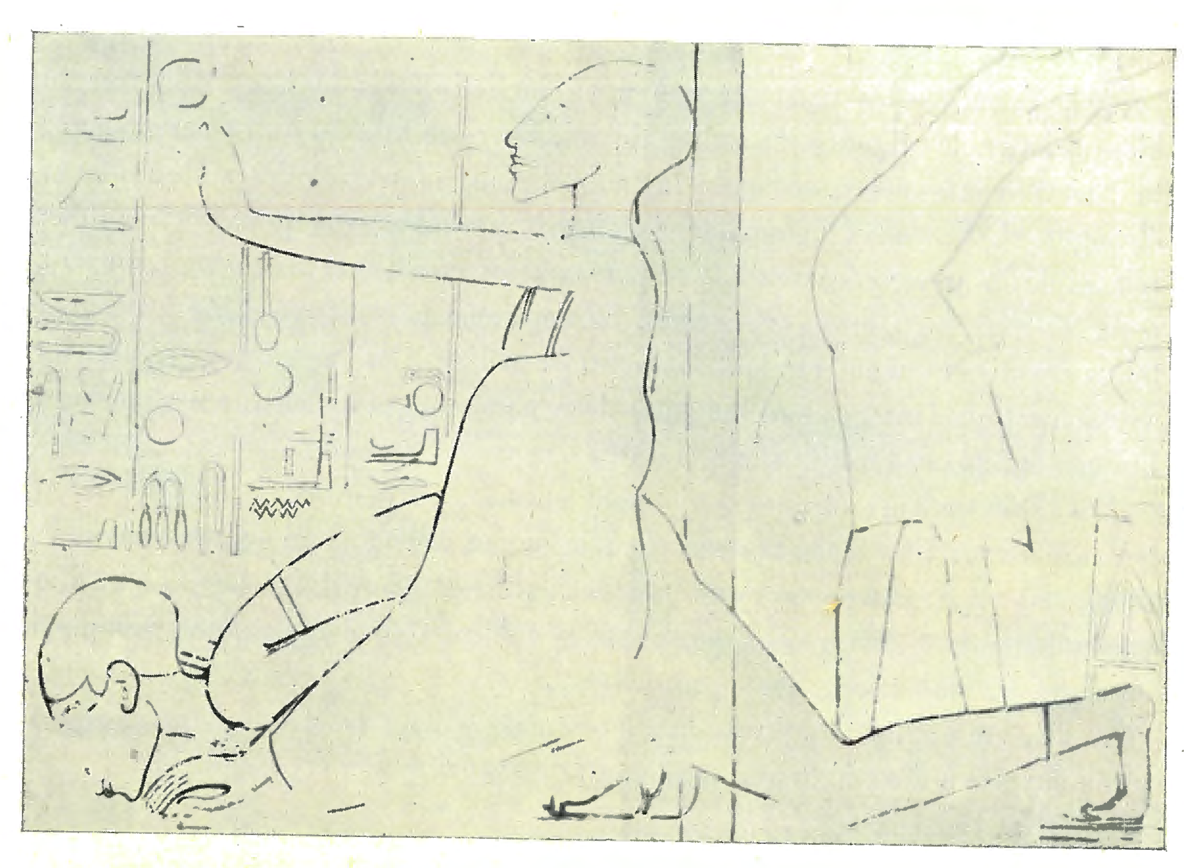


Fig. 43.

Au premier registre, il y a tout un texte devant et au-dessus des deux premiers personnages, en lignes verticales; après la treizième, les lignes continuent à être tracées, mais les hiéroglyphes ne sont pas écrits. Au-dessus des étrangers, des porteurs de bouquets, et près du petit temple il n'y a rien.

Technique. — Cette partie du tombeau est dessinée à main levée sans graticulation et presque sans point de repère [1].

Les groupes des personnages sont indiqués d'un trait ferme sans reprise; quelques personnages isolés, pourtant, sont en partie préalablement dessinés en

[1] E. Mackay, *Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis*, dans *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 80.

rouge (par exemple les deux premiers personnages du premier registre). Je ne crois pas que ce dessin préalable en rouge ait été employé pour toute la scène, car alors il en resterait des traces.

De l'autre côté de la porte, la graticulation rouge restée intacte nous révèle le procédé; pour cette scène de droite, le sculpteur a dessiné à main levée, en se contentant, comme repère, des lignes de base et des lignes verticales doubles qui de loin en loin coupent toute la scène et sont l'ébauche de colonnettes (nous avons les bases de deux de ces colonnes légères des constructions civiles dans la scène de la réception des dignitaires). Les deux lignes verticales coupées par une autre horizontale, dans le bouquet du premier personnage du dernier groupe de droite, ne semblent pas être une mise aux carreaux pour ce motif seul (pl. XI). Il s'agit peut-être encore d'une de ces colonnettes et la ligne horizontale était une ligne de repère pour la hauteur des crânes (ils ont du reste été dessinés un peu plus haut).

L'extrémité droite du deuxième registre se divise en sous-registres. Les porteurs des colliers sont aussi en deux sous-registres; les deux lignes verticales noires qui enserrent les deux porteurs de droite (sous-registre inférieur) font peut-être aussi partie de cette représentation de la cour à portique où devait se passer la scène et qui n'a jamais été faite (pl. XIII).

Les personnages qui acclament Ramose sont aussi groupés en deux registres : cinq en haut, les deux premiers sur la même ligne de front, les autres à la file derrière ceux-ci et sept en bas, sur deux rangées de trois, et de quatre (pl. XIV). Il est probable que le premier projet était de faire trois registres de personnages acclamant; nous en avons les lignes de base, à la hauteur des épaules des personnages du premier sous-registre, au milieu du corps des personnages du deuxième sous-registre. La place de ces deux lignes pourrait faire croire à des lignes de repère, puisqu'elles sont juste où passent deux des lignes de construction qu'employaient les Égyptiens quand ils ne se servaient pas de carreaux. Mais ce qui assure que ce sont des lignes de base de registres abandonnés, c'est qu'elles ont exactement entre elles la même distance qui sépare la première de la ligne de base du premier sous-registre. De plus, elles sont très épaisses, bien plus que des lignes de construction et sont prévues pour être doubles (une trace du commencement de la deuxième ligne se voit à chacune d'elles).

Ce projet de trois registres a sans doute été abandonné parce qu'ainsi, les personnages qui sont des dignitaires (quelques-uns sont chaussés de sandales et tous portent des pagnes très compliqués de forme et de plissés qui sont des

vêtements de cérémonie) auraient été plus petits que les esclaves qui présentent à leurs acclamations les colliers de Ramose (pl. XIII).

Une ligne verticale rouge, qui coupe toute la scène en deux parties inégales, est sans doute une ligne de construction (elle passe exactement par l'œil de deux personnages l'un au-dessous de l'autre et fait penser à une ligne de fil à plomb pour équilibrer toute la scène).

Ramose était ministre d'Aménophis Akhenaten et la révolution religieuse interrompit les travaux du tombeau. Ramose suivit son maître dans sa nouvelle capitale. Il est remarquable de noter pourtant que le style des figures annonce avant la révolution le style de Tell el Amarna. Ceci nous donne la date exacte de ce tombeau qui a été fait pendant les premières rébellions d'Amenophis IV contre Thèbes et la puissance des prêtres thébains, quand il songeait à modifier la religion solaire, mais non encore à se transporter ailleurs. Le petit temple de droite est déjà un temple d'Atonou (peut-être celui de Karnak).

Ce style nouveau se cherche encore; certaines figures sont plus accentuées que d'autres. Les deux Ramose décorés du deuxième registre sont très différents, l'un étant l'exagération du premier qui est déjà très peu classique. Quant aux dignitaires et aux ambassadeurs du premier registre, ils révèlent le nouveau style par la ligne des bustes, tout à fait significative.

Nous avons vu que ces scènes avaient été tracées sans graticulation et sans points de repère autres que les lignes de base, et nous ne savons pas si nous devons admirer l'adresse avec laquelle l'artiste a mené à bien le très difficile travail de camper toutes ces figures à grandeur naturelle, ou regretter un peu l'absence de mesures qui a entraîné de lourdes fautes de proportions. Les figures d'Égyptiens, dessinées en s'écartant peu de l'ancien style classique, sont assez bien proportionnées; on sent que le sculpteur possédait ses sujets d'une façon imperturbable; la légère tentative d'assouplir les lignes des bustes n'a pas gêné le «canon» observé depuis toujours, les mentons légèrement amincis et allongés agrandissent pourtant un peu les têtes, mais les lignes d'épaules restent à leur place et ce sont les cous qui supportent la différence (personnages acclamants du deuxième registre); les dignitaires saluant au premier registre ont aussi de bonnes proportions.

Il n'en est plus de même quand le sculpteur a voulu faire les Égyptiens dessinés en nouveau style ou les étrangers. Si le premier Ramose est encore normal (sept têtes et quart dans la hauteur totale), le deuxième passe ces dimensions et n'a que six têtes dans la hauteur totale du corps. Mis aux carreaux par les procédés des Égyptiens, il n'a que dix-sept unités. Pour les étrangers, c'est le contraire et tandis qu'ils ont huit têtes et demie de hauteur, la mise aux carreaux leur donnerait vingt et une unités, dimensions tout à fait inusitées à la XVIIIe dynastie; les pieds sont de même longueur que ceux des Égyptiens qui les précèdent; ce sont des têtes trop petites sur des corps ordinaires.

On sent que le sculpteur a été gêné tant par le nouveau style qu'il voulait suivre que par les nouveaux types qu'il voulait représenter. Les têtes l'intéressaient et il les a parfaitement réussies, mais le dessin de la figure tout entière n'a pas été prévu d'avance. Il est remarquable de constater dans ce tombeau, qui est la perle de Thèbes, d'aussi notables négligences et un tel laisser aller dans le travail.

Ce tombeau, connu depuis longtemps (découvert en 1872 par Ebers, peut-être aussi par Bouriant et signalé par Villiers Stuart en 1882), a été vu par Prisse d'Avenne, qui a donné dans son *Atlas des Monuments d'Égypte et de Nubie* (pl. III) la figure des quatre derniers ambassadeurs étrangers, depuis reproduits dans tous les manuels d'histoire de l'art.

Publications. — E. Mackay, *The cutting and preparation of tomb chapels*, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. VII, pl. XXIV 3; N. de Garis Davies, *The Graphic Work of the Expedition*, dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, Part II, December 1924, p. 47-49, fig. 4-5.

Idem, 1923, p. 48, fig. 14.

J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. 72; t. II, pl. 68.

TOMBEAU N° 56.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Ousirhat. . . . . Scribe royal.
Règne d'Amenophis II. . . . . XVIIIe dynastie.

Parois. — Très beau calcaire taillé et dressé directement sans pisé (comme si les parois étaient préparées pour un travail de sculpture et non d'enluminure). Les motifs sont peints directement sur le calcaire jaune pâle grisâtre.

Préparation. — Le tombeau tout entier est au dernier état du travail presque fini, les noirs seuls manquent.

Ébauches. — I', trois registres de thèmes accompagnant les funérailles.

1er registre. — Les bateaux des funérailles au nombre de cinq.

2e registre. — L'aménagement de la tombe : trente-deux serviteurs apportent tous les objets nécessaires au mort dans sa vie future et amènent un cheval. Les

six derniers serviteurs ne portent rien, mais s'appréhendent eux-mêmes, la main droite à l'épaule gauche, la main gauche tenant le poignet droit; ce signe de soumission existait déjà dans les représentations des tombes de l'Ancien Empire. Au-dessus, un sous-registre d'offrandes dans de petits kiosques.

3e registre. — Le prêtre et le *kherheb* devant les pleureuses, dont trois sont accroupies devant tout un groupe debout. Puis des porteurs de situle, les quatre taureaux rituels guidés par un autre porteur de situle, d'autres serviteurs ou assistants des cérémonies funéraires, et une petite barque sur son traîneau avec son naos encadré d'Isis et de Nephthys, et enfin quatre serviteurs faisant le geste de soumission. Une frise de *khakerou* sur le tout.

Technique. — Paroi presque finie, sauf les noirs qui ne sont posés nulle part et la barque du milieu.

Cinq barques de suite dans un thème funéraire sont tout à fait anormales; il semblerait qu'ici le scribe a d'abord fait deux groupes de deux barques, semblables de formes; ces barques sont à proue en tête de félin (lionne sans doute) et à poupe très relevée et recourbée en fleur de lotus, avec un naos très richement décoré de la même étoffe. Chaque groupe est composé pour lui-même, les barques de gauche avec leurs équipes de rameurs, les barques de droite sans accessoire ni équipage autre que le pilote, la main sur le contrepoids des rames-gouvernails. La cinquième barque est entre les deux groupes, très différente de forme : tandis que la proue se relève perpendiculairement à la surface de l'eau, la poupe se creuse à angle aigu avec l'extrémité du bateau puis se relève, terminée par une fleur de lotus. Le naos est très grand, à toit oblique, un bouquet de lotus à l'avant; c'est un bateau de funérailles. Je pense plutôt que les scribes ont hésité entre deux thèmes également représentés dans la nécropole. Ce bateau funéraire a d'abord été dessiné, lui et un autre qui le précédait et dont on aperçoit encore la poupe et la rame-gouvernail derrière la poupe du deuxième bateau de droite. L'idée directrice a changé au cours du travail, les deux groupes de bateaux ont été faits, et le premier croquis abandonné, sans qu'on ait le temps de pousser la deuxième idée jusqu'au bout et en laissant les bateaux de droite sans les voiles qui devraient les faire avancer, en opposition avec les rames qui font marcher ceux de gauche. C'est encore un exemple de ce travail sans plan d'ensemble nettement arrêté.

Le cheval qui est dessiné vers le milieu du deuxième registre est fortement ensellé et cabré. On ne peut s'empêcher de comparer cette attitude tourmentée des chevaux à celle si calme et si juste des ânes ou des bovidés. Tous les chevaux

que nous voyons dans la nécropole de Thèbes (à une exception près, qui est un essai au tombeau 143) ont ces mêmes attitudes forcées et sont mal proportionnés. Les bovidés et les ânes étaient connus de toute antiquité en Égypte et les modèles qui les représentent, dans tous les ateliers. Devons-nous croire à l'importation récente du cheval après les guerres en Asie? Les Égyptiens en ce cas n'avaient pas encore de bons modèles; ou s'ils avaient de bons modèles, ils ne savaient pas encore bien les copier tous. Et en tout cas ils ne les avaient pas encore «égyptianisés», car les chevaux dans un thème détonnent presque toujours [1].

TOMBEAU N° 58.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

1° Nom perdu, titre perdu.
Règne d'Amenophis III. . . . . XVIIIe dynastie.
2° Usurpé par Amenhotep. . . . . Surveillant des prophètes d'Amon.
Règne de Ramsès Ier . . . . XIXe dynastie.

Nous ne parlerons pas d'un deuxième usurpateur de ce tombeau qui ne semble pas avoir laissé de traces dans les représentations.

Parois. — Pisé clair et friable comblant les cavités et préparant les parois : un lait de chaux sur lequel on a peint.

Préparation. — Tous les personnages sont dessinés en rose très pâle, ils ne sont pas recouverts de couleurs et restent blancs sur le fond blanc. Ces faces blafardes, aux lèvres rougies et aux yeux noircis, sont d'un aspect étrange et «clownesque». Tout est invraisemblablement pâle, les détails qui devaient être noirs sont gris très pâle, les bleus sont bleu ciel presque invisible, les jaunes d'un ton immatériel. Pas de carreaux ni de repères.



Fig. 44.

Travail du premier occupant (XVIIIe dynastie).

Ébauches. — 1° C. A gauche de la paroi, 2e registre.

Sujet. — Un jeune esclave court vers la droite en tenant une jambe de bœuf dans ses deux mains (fig. 44).

[1] N. de Garis Davies, *The Graphic Work of the Expedition*, dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, Part II, December 1922, p. 55, fig. 7 et 8.

Technique. — La pose est assez rigide malgré son élan; la ligne du buste est cambrée sans souplesse, la jambe en avant est raide. Le dessin est fait en rose pâle, la pièce de boucherie est plus sombre; une tache bleue indique déjà le

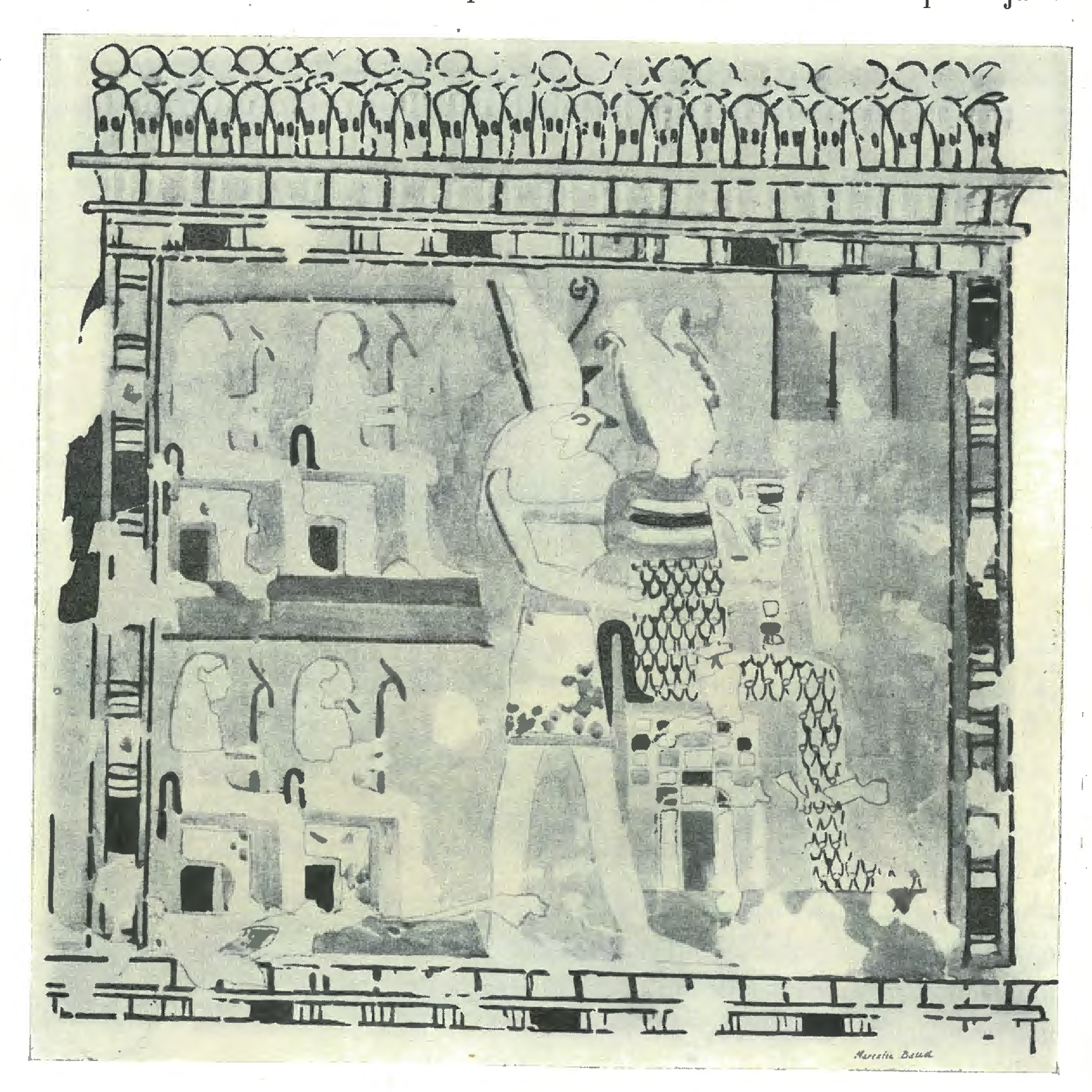


Fig. 45.

collier. Le crâne a été d'abord dessiné ras, puis une perruque simple a été indiquée, les plis du pagne sont déjà tracés. Le trait a été corrigé plusieurs fois, au cours du travail, par des retouches le modifiant à peine.

Une ligne arrondie continuant la ligne de l'épaule derrière le bras droit est peut-être la trace d'un premier projet où le personnage aurait porté un fardeau sur l'épaule, au lieu de le tenir en main.

2° I'. Extrémité à droite (fig. 45).

Sujet. — Un naos à frise d'uréus et à gorge égyptienne, abritant Osiris-momie, assisté par Horus, et accompagné de quatre personnages non nommés.

Le dessin du naos (base, montants, frise et uréus) est en rouge assez soutenu, surtout par rapport aux autres couleurs. Les personnages semblent avoir été faits par une autre main; le trait qui réchampit la masse des personnages est une indication plutôt qu'un trait; il s'interrompt, et ne donne que de très légères indications, c'est en réalité le fond jaune qui s'arrête pour délimiter les figures. Les personnages ne sont pas du tout coloriés, ni le ton des chairs ni le blanc des vêtements n'est posé, mais l'imbrication de la robe d'Osiris est déjà finie.

Travail d'Amenhotep (XIXe dynastie).

3° D. Au milieu de la paroi 1er registre.

Sujet. — Un prêtre tourné vers la droite (fig. 46).

Une partie des motifs de la paroi a été effacée ou était interrompue à cet endroit, et la place libre ou libérée reçut plus tard le dessin au trait.

Technique. — Très beau style, très noble; les proportions sont bien celles de l'époque (huit têtes), environ vingt unités si le motif était graticulé.

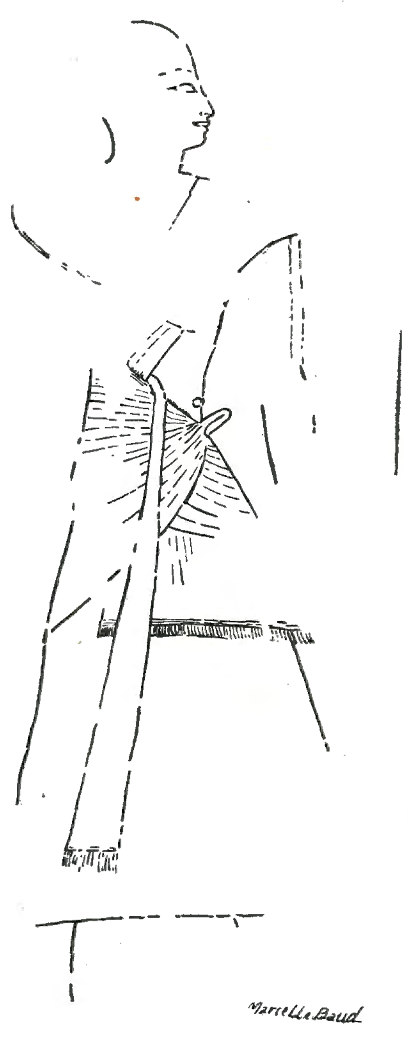


Fig. 46.

Le dessin est très souple, d'une seule venue, sans reprises, sans repère et sans carreaux. C'est une excellente et très habile copie d'un beau motif.

TOMBEAU N° 75.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Amenhotep-si-se	Second prophète d'Amon.
Règne de Thoutmôsis IV	XVIIIe dynastie.

Parois. — Tombe creusée dans un calcaire très tendre, sommairement dressé : au-dessus, un stuc-plâtre très lisse recouvert de lait de plâtre gris jaune pâle.

Préparation. — Sur le lait de plâtre teinté le dessin est tracé rapidement en rouge; ensuite, deux procédés sont employés côte à côte. Ou bien le blanc passe sur les fonds et les vêtements ne réservant que les chairs et certains détails, ou bien le blanc touche certaines masses, et accompagne d'autres couleurs employées en même temps que lui.

Ébauches. — 1° B'. Premier registre à gauche.

Sujet. — Les invitées au concert. Deux femmes assises, tenant en main une fleur de lotus; une petite servante vêtue présente à la seconde une coupe. Une troisième femme, assise et assistée d'une petite esclave nue, suivie elle-même d'une servante portant une grande coupe chargée (pl. VII, B).

Technique. — Dessin rouge brique très rapidement établi sur le plâtre teinté. Une couche de blanc recouvre les vêtements, les yeux, le bandeau de cheveux de la jeune esclave inclinée, la coupe et le bandeau de la dernière servante en même temps que le fond, en faisant disparaître le tracé en grande partie; il subsiste seulement aux bras, aux épaules, aux traits intérieurs des perruques, partout où il ne touche pas le fond. Ce lait de plâtre a même détrempé les bords, le tracé n'était peut-être pas assez sec quand le scribe a passé le blanc et le tracé devient quelquefois une large traînée rose qui indique vaguement le contour. Un rose très léger est déjà passé sur certains bustes et du bleu sur les lotus; la petite esclave inclinée reste de la couleur du premier lait de plâtre jauni.

La dernière servante est presque finie, les noirs sont même posés quoiqu'il manque encore bien des détails. Pourtant, les Égyptiens évitaient, en règle générale, de poser les noirs avant la fin.

Très grande inégalité de style et de proportions. Les deux jeunes filles de droite sont longues et minces, et très joliment dessinées, tandis que la jeune servante vêtue est courte et trapue avec des bras et des pieds démesurés. Le dessin, il est vrai, n'est pas encore repris ni corrigé; il n'en est pas moins vrai que les quatre premiers personnages (les trois invitées assises sur des nattes et la servante au milieu d'elles) ne semblent pas être de la même main que les deux autres. Il faudrait peut-être songer à des modèles différents, aux motifs tant bien que mal raccordés pour faire toute une scène. Peut-être est-ce l'explication de l'épaisseur de la main gauche et de l'avant-bras droit de la jeune esclave penchée, qui semblent être déjà du même style que le reste de la scène et sont en désaccord avec la fine silhouette d'où ils sont issus.

2° D. 1er registre à droite.

Sujet. — Offrandes pour les temples ou le palais royal, en trois registres. Amenhotep-si-se était officier de Thoutmôsis IV et ceci est peut-être une réunion d'objets de tributs ou plutôt des objets égyptiens faits avec les matières précieuses des tributs (pl. XV et XVI, A). Nous voyons là des vases sacrés à couvercles surmontés d'une tête d'Amon, des naoï, une grande harpe, des colonnettes, deux piquets terminés par des têtes d'Amon bleues, à perruques jaunes, l'uréus au front, des tables d'offrandes, des jarres, des flabellums, des chasse-mouches, un collier ousekh, une coupe à anse à tête de bouquetin, deux coffrets bas, enfin une statue de roi présentant un de ces vases à couvercle en tête d'Amon qui sortaient du temple à certaines cérémonies (très rares, puisqu'il n'y a que deux de ces processions autour d'un tel vase représentées dans la nécropole : au tombeau 65 de Ymasib et au tombeau 16 de Panehsy)[1].

Technique. — Tout est croqué rapidement au pinceau en couleur rouge, sans points de repère, sur un lait de chaux blanc inégal. Les couleurs posées déjà au deuxième registre noient une partie des lignes de contour. Le blanc est utilisé comme une autre couleur et n'est pas encore posé en fond.

Au registre inférieur le collier ousekh est derrière trois chasse-mouches et un des flabellums, mais un examen plus attentif montre une ligne concave au-dessus du collier ousekh et de la même dimension que lui. Nous sommes donc encore une fois en présence de ces scènes commencées sans plan et achevées tout autrement qu'elles n'étaient commencées. Le scribe avait d'abord fait deux colliers l'un au-dessous de l'autre, mais avant même que le second soit fini d'établir, le projet était modifié et les flabellums et les chasse-mouches dessinés devant le premier motif inachevé que le blanc du fond aurait recouvert.

Tous ces objets sont dessinés sans point de repère, sauf le vase d'Amon du premier registre à droite qui est traversé par une ligne verticale; peut-être ne s'agit-il pas d'une ligne préalable pour donner l'axe parce que si elle avait été faite avant le dessin, elle serait elle-même plus droite, et tracée au cordeau ou à la règle. Il s'agirait plutôt d'une ligne tracée à main levée par un chef scribe ou un ouvrier habile pour prouver au dessinateur de ce thème que les deux côtés de son vase étaient très inégaux. Il faut imaginer, en effet, que ces dessins

[1] G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et d'Étienne Drioton, *Le tombeau de Panehsy*, dans les *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, 2e fascicule, Le Caire, 1932, fig. 16.

d'objets étaient souvent le travail des jeunes scribes encore malhabiles; nous en aurons une autre preuve au tombeau 77.

Le registre supérieur est dessiné plus nettement par une main plus exercée (pl. XVI, A).

3° D'. Extrémité droite.

Sujet. — Un pylône entouré de statues monumentales du roi.

Technique. — Motif presque fini [1].

4° B, B', D. Frises.

Sujet. — Motif des fleurs de lotus renversées, séparées par des boutons, également renversés; les fleurs sont surmontées d'une rosace qui est sans doute une stylisation de la fleur de face. En B le motif est à peine ébauché (pl. XVI, B), en B', il est presque terminé (pl. XVI, D), et nous pouvons ainsi suivre les phases du travail.

Technique. — Il n'y a pas de lait de plâtre préalable pas plus que de dessin. Les blancs qui forment la masse des fleurs sont tout de suite posés sur le pisé gris jaune de la paroi; les jaunes des fonds ne sont posés qu'après, puis les bleus, les verts, et les rouges des pétales et des tiges qui s'enroulent autour de la fleur de face pour soutenir le bouton et la fleur renversés. On aperçoit en B (pl. XVI, B), dans une partie non encore travaillée en couleurs, les deux seules lignes de repère qui ont servi à établir tous les motifs. Ceux-ci sont légèrement différents suivant la paroi qu'ils ornent : en D (pl. XVI, C) les proportions sont bien plus trapues et ramassées qu'en B ou B'; les boutons en B sont bien plus importants que dans les deux autres parois. Nous sommes là en présence du travail de trois ouvriers différents, à qui on avait confié la même frise à faire, mais qui, en l'absence de mesures précises, ne l'ont pas comprise de façon identique. La différence que nous constatons entre deux parties du fond en B' semble prouver que les Égyptiens utilisaient des couches successives de couleurs pour avoir un ton égal et soutenu.

Publication. — N. de Garis Davies, *The Tombs of two Officials of Thoutmôsis IV*, p. 8, pl. IV et p. 12, pl. XI.

[1] W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 6 (*a*).

TOMBEAU N° 77.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nom effacé . . . . Porte-étendard du Seigneur du Double Pays.
Règne de Thoutmôsis IV. . . . . XVIIIe dynastie.

Parois. — Calcaire friable, très ingrat à travailler, et par cela même très sommairement taillé. Une épaisse couche de pisé gris, de paille et de terre, comble un peu les inégalités et est assez bien dressée. Le plâtre finit de masquer les différences de niveau, il est de 1/2 cm. à 2 cm. d'épaisseur, bien plat et net.

Préparation. — Peintures habituelles; 1° le lait de plâtre réservant les figures ou 2° les figures dessinées sur une couche claire de lait de plâtre; pas de règle fixe, ni de choix dans les procédés.

Ébauches. — 1° B. 1er registre (près de la porte, à l'extrémité gauche de la paroi).

Sujet. — Offrandes entassées; devant, un personnage qui les présente (pl. XVII).

Technique. — Les objets difficiles à dessiner et le personnage sont croqués très largement, sur le plâtre du fond; puis le blanc est passé autour, les réservant, et réservant également certains objets plus simples, qui ne sont pas dessinés autrement. Des traces de carreaux sur le personnage sont peut-être l'explication de cette sûreté de main. La scène tout entière a dû être copiée et mise aux carreaux; car ce ne sont pas là des carreaux de proportions, qui passent toujours par des points déterminés; la ligne qui dans cet exemple passe près de l'œil exclut toute idée de ligne passant par le milieu de l'œil, comme ce serait le cas s'il s'agissait des carreaux de proportions. Nous sommes certainement en présence, encore une fois, d'une copie avec mise aux carreaux d'agrandissement d'un modèle sur calcaire ou sur papyrus. Du reste, il n'y a que huit carreaux en hauteur, et il y en aurait dix-neuf si c'étaient des carreaux de proportions. De plus, le personnage est très long, plus de neuf têtes de hauteur, le buste et la tête sont trop menus pour les jambes. De telles erreurs de mesures n'arrivent jamais avec les carreaux de proportions, mais sont courantes quand le scribe copie ou imagine, s'écarte en un mot des règles fixées immuablement dans les ateliers. Ici, il semble que c'était le modèle qui était en défaut, puisque le scribe avait eu soin de faire une graticulation de ce modèle. Les offrandes ont dû être

dessinées les premières, avant le personnage, et sans graticulation. C'était un de ces motifs courants copiés au bout du pinceau; les proportions avaient moins d'importance que pour les personnages. Il y a, du reste, deux motifs bien différents dans cet entassement d'offrandes :

1° la partie supérieure, copiée sur un modèle, car les taches de couleur sont posées exactement à leur place avec seulement quelques traits rapides de couleur rouge pour délimiter le fond (voir tombeau 42, I', fig. 38);

2° la partie inférieure; le bœuf découpé après le sacrifice est dessiné bien plus nettement sur le plâtre du mur, au trait rouge; le fond est passé ensuite, et il n'y a pas encore de couleur. Chaque motif (tête, corps aux jambes liées, langue, cuisse de bœuf) est dessiné pour son compte : la langue est faite deux fois, et celle qui est entre le corps de la bête sacrifiée et la jambe droite du personnage a d'abord été dessinée bien plus obliquement. Puis en campant le personnage, le scribe a dû s'aviser que la jambe droite frôlait le dessin de la langue, qu'il modifia et redessina moins oblique avant de passer le fond blanc.

Les deux techniques sont donc bien différentes, puisque dans le premier cas les couleurs, y compris le blanc, sont employées sur le fond jaunâtre de la muraille (c'est un croquis en couleurs), tandis que dans le deuxième cas c'est ce fond clair du mur qui reste pour les objets, et qui est entouré postérieurement d'un fond blanc plus épais.

Le personnage est fait suivant cette deuxième méthode, mais le ton blanc n'est pas fini de poser; quant aux vases qui sont devant lui, ils reviennent à la première manière, et sont ébauchés très succinctement en jaune et blanc sur la partie ocre jaune du fond; pourtant les bouchons des vases et la tablette de la table d'offrandes sont de la couleur du fond, tandis qu'un ton blanc couvre toute la base de la table d'offrandes; toute cette dernière partie est faite très vite et visiblement sans que le scribe s'y intéresse beaucoup. Un peu à gauche de cette scène une prêtresse agite un sistre; la perruque non encore noircie laisse visibles les carreaux qui ont servi à dessiner le motif[1].

2° D. Milieu du registre supérieur.

Sujet. — Un coffret en forme de naos, orné de *dadou* et de nœuds isiaques, motifs classiques de la XVIIIe dynastie (fig. 47).

[1] W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 238.

Technique. — Ce travail, très simple, est dessiné sur un fond blanc passé préalablement sans doute par un nouveau venu dans le chantier, débutant tout à fait novice qui a multiplié les points de repère. Il n'y a pas moins de dix lignes rouges horizontales de construction tracées lourdement; la deuxième est plus épaisse que les autres et devait certainement être la première à l'origine, mais les motifs se trouvaient trop courts et épais, et la ligne fut doublée d'une autre pour permettre d'allonger les motifs.

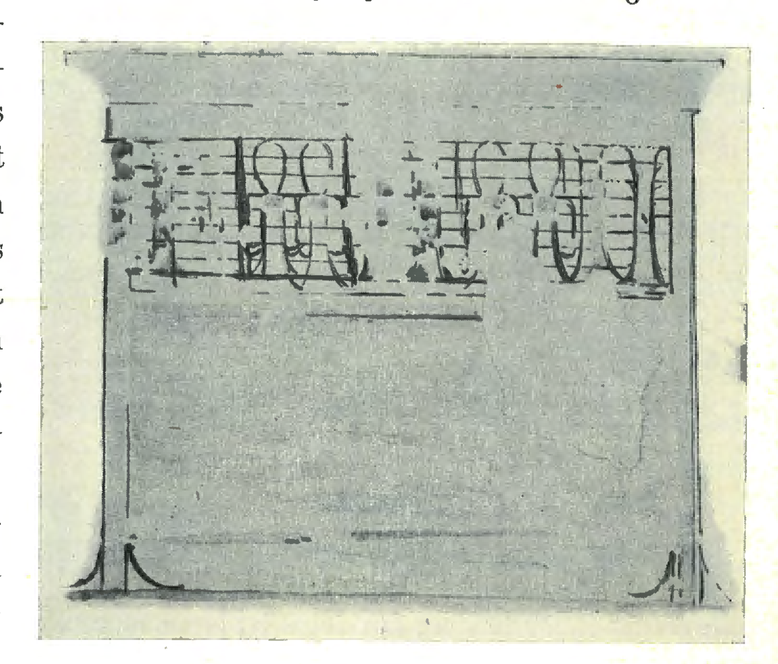


Fig. 47.

Malgré toutes les précautions prises, l'apprenti a accumulé les fautes (le bleu du premier *dad* est posé sur le bord du naos, les nœuds de droite sont beaucoup trop larges, de plus toutes les lignes de repère sont obliques par rapport à la verticale ou à l'horizontale).

Un petit ostracon du Musée de New-York[1] nous donne un motif similaire; les trois signes qu'il représente sont établis sur une mise aux carreaux qui en donne bien les proportions; comme ce sont des signes rituels stylisés de toute antiquité, il ne s'agit pas là de croquis d'après nature ni de recherches difficiles; les trois signes sont simplement notés soit par un ouvrier pour en donner les proportions à un élève, soit par un apprenti, comme exercice, pour se rappeler un motif très connu qu'il aurait à faire souvent. On voit, par la maladresse du jeune apprenti qui travaillait à ce tombeau n° 77, que la précaution était bonne de faire faire quelques croquis préliminaires aux enfants sur des matériaux sacrifiés.

3° D. — Registre inférieur à droite.

Sujet. — Les prisonniers barbares enchaînés sur les symboles des villes. On peut en retrouver dix, mais trois seulement sont assez visibles pour être étudiés (fig. 48).

[1] H. Winlock, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, December 1923, fig. 32, p. 37.

Technique. — Dessin en couleurs sur le plâtre cru. Un ton jaune est posé d'abord autour des cartouches de villes dont le fond est peint en blanc pour recevoir les hiéroglyphes de leurs noms; une bande crénelée bleue, symbole de

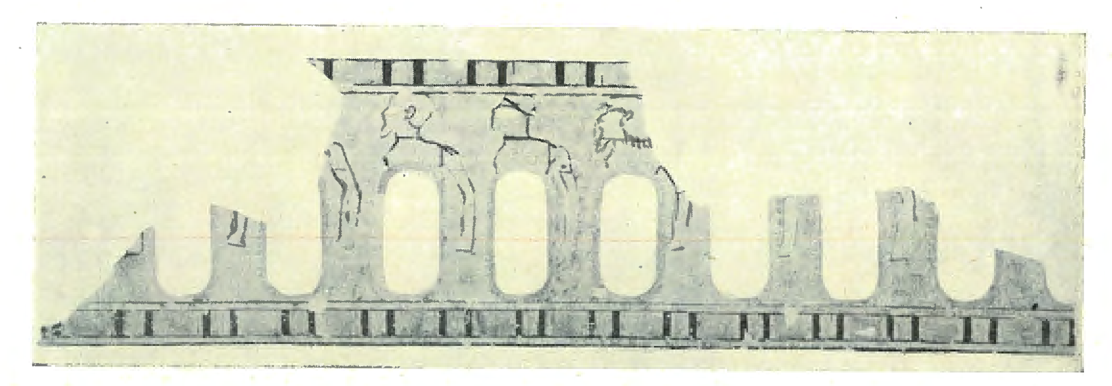


Fig. 48.

l'enceinte fortifiée de la ville, entoure chaque cartouche et l'isole du fond jaune. Sur celui-ci, les bustes, aux têtes typiques et aux bras liés derrière le dos, sont peints directement en traits rouges; l'œil est déjà à sa place, indiqué en blanc; le croquis est très rapide et très en place, avec les traits ethniques de chaque peuple très différenciés. Une ligne à la base du cou des deux premiers et à la naissance du cou du troisième est sans doute un point de repère; mais sans qu'on puisse conclure si c'est volontairement que la tête de l'asiatique est plus forte que celle de l'européen et du nègre, ou s'il s'agit d'une négligence, comme dans tant d'autres cas.



Fig. 49.

4° I'. 1[er] registre. Extrémité droite.

Sujet. — Un scribe accroupi, écrivant.

Technique. — Dessin très souple, sur le plâtre cru clair, corrigé pendant l'ouvrage même. Aucune trace de carreaux; le scribe très habile a dessiné du bout de son pinceau, traçant, corrigeant, reprenant pour arriver à la forme qu'il copiait ou peut-être imaginait (fig. 49).

Les deux épaules sont rabattues l'une sur l'autre comme pliées, suivant une des habitudes du dessin égyptien; c'est ainsi que les dessinateurs indiquaient les profils des bustes quand ils essayaient d'échapper à la convention des bustes entièrement de face. La ligne du dos y gagne en souplesse; elle est ici extrêmement juste, ainsi que les avant-bras; mais les bras trop en avant subissent la conséquence d'être attachés à des épaules rabattues sur un plan parallèle au spectateur.

Nota. — A la paroi B (à gauche de l'ébauche des offrandes) (pl. XVII), de larges traits de pinceau sur deux lignes verticales sont sans doute la trace d'un essai : le pinceau trempé dans la couleur rouge (c'est le ton de la cuisse de bœuf à la partie supérieure de l'entassement d'offrandes) a été déchargé au hasard par ces traits, destinés seulement à s'assurer de la qualité du pinceau, ou du degré de fluidité de la couleur. Les deux traits verticaux avaient été tracés pour la bordure, et n'ont pas servi, la bordure ayant été reculée de quelques centimètres, peut-être parce que le motif était déjà dessiné un peu plus à droite.

TOMBEAU N° 78.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Horemheb.......................... Scribe royal; scribe des recrues.
Règne de Thoutmôsis IV .... XVIII[e] dynastie.

Parois. — La roche très friable n'a pas permis l'emploi du procédé ordinaire. Peut-être même est-ce sa fragilité qui a exigé que la deuxième chambre soit légèrement voûtée. Un plafond plat aurait sans doute été trop peu solide.

Un pisé très grossier comble les cavités par de gros blocs très épais. Un crépi de plâtre recouvre ce pisé et supporte une couche d'un plâtre plus fin que le premier. L'aplanissement ainsi obtenu à grand'peine est assez égal, mais le travail est peu solide.

Préparation. — Les frises sont faites partiellement sur le fond jaune non encore blanchi à la chaux, les lignes de construction sont tracées directement, et le blanc passe peu à peu avec les autres couleurs.

Presque tout le reste de la tombe, au contraire, est blanchi à la chaux avant le travail du scribe, et les dessins sont faits sur un fond très blanc (sauf pourtant le registre inférieur de la scène des pleureuses, qui est établi sur un fond grumeleux de pisé. Cette partie de la paroi a dû se détacher pendant le travail

du scribe et les terrassiers sont revenus combler la cavité qui s'était creusée, très vite et très sommairement pour que le peintre puisse continuer son motif, ou bien le peintre a réparé tant bien que mal le dégât avec des moyens de fortune; de toute façon le travail est très différent à cette place.)

Ébauches. — 1° D' : fragment des deux premiers registres à l'extrémité nord.

Sujet. — Esclaves barbares avec leur famille et leur troupeau (pl. XVIII)[1].

1er registre : sept bovidés aux longues cornes presque horizontales ou recourbées s'avancent vers la gauche suivant un homme (la tête et les épaules manquent) qui jette des grains devant le troupeau que deux autres esclaves conduisent à l'arrière. L'un porte une sorte de joug sur l'épaule droite. Un quatrième homme suit le troupeau mais se retourne vers la droite tenant peut-être une corde non tracée encore. Le reste du motif est perdu.

2e registre : quatre femmes portant sur le dos leurs enfants dans de grands paniers. La première est à peine distincte, la paroi étant très abîmée à cet endroit. La deuxième porte un enfant dans son panier et est suivie d'un autre enfant. La troisième, aussi suivie d'un enfant, en porte deux dans son couffin, celui qui est à droite saisit le bras de la femme qui suit.

Technique. — Ébauche en plusieurs couleurs, sur le plâtre fin jaune du fond, car il n'y a pas de lait de chaux préalable à cette place. Les traits ethniques sont très bien rendus et les poses très justes et très souples.

Aucune trace de point de repère ni de carreaux. Tout est fait au bout du pinceau, sans reprise; les corrections ne sont pas encore indiquées.

Les animaux sont dessinés au trait ocre rouge; le quatrième est déjà passé en noir, le dernier en blanc, tout ceci ébauché très rapidement, en indications qui devaient être reprises et terminées : les jambes de derrière ne sont indiquées que pour le dernier à droite qui est celui du premier plan.

Les nègres sont indiqués en noir, au moyen de plusieurs couches de brun et de gris foncé, qui s'effacent l'une sur l'autre et laissent deviner le procédé.

Nous avons comparé, tout au commencement de cette étude (p. 18), le dessin d'un conducteur de bestiaux chaldéen avec des pâtres égyptiens menant des taureaux, les ostraca qui les représentent sont aujourd'hui l'un au Musée de Berlin[2], l'autre au Musée de Bruxelles (fig. 5), nous en retrouvons la réminiscence au tombeau 78 (pl. XVIII); réminiscence et non copie, le décorateur s'est inspiré du motif, mais l'a modifié pour composer le sien avec tous les éléments qu'il désirait y faire figurer. Du reste, ces thèmes de conducteurs de troupeaux étaient d'un emploi fréquent, il est naturel que nous en retrouvions plusieurs dans des poses un peu différentes. Les conducteurs des ostraca sont placés derrière leurs bêtes au milieu du motif. Le scribe qui a dessiné le troupeau de la tombe 78 a placé le conducteur bien plus en arrière; nous l'apercevons derrière la croupe de l'animal. Un petit fragment d'ostracon du Caire[1] nous montre un conducteur de bestiaux qui suit le dernier animal du troupeau, sans le toucher ni s'appuyer dessus, comme nous venons de le voir sur les trois autres motifs précédents.

(1) W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 247 et 248 *b*.
(2) Voir page 19, note 1.

Les négresses sont en ocre rouge, massées en couleur tout de suite, au bout du pinceau qui indique les profils. Les longues jupes qui les vêtent sont tachées d'ocre rouge, sans doute pour indiquer les carreaux ou les motifs de l'étoffe. Les enfants sont massés en ocre rouge ou en ocre jaune; ce ne sont pas les plus jeunes qui sont les plus clairs : le plus grand, au contraire, et un de ceux qui sont dans un des couffins sont les moins foncés. Les deux couleurs semblent être posées un peu arbitrairement.

2° I. — 1er registre au milieu des scènes de funérailles.

Sujet. — Deux sous-registres représentant des pleureuses accroupies derrière un officiant revêtu de la peau de panthère; tout le groupe est tourné vers la gauche, c'est-à-dire vers l'entrée de la tombe. L'officiant tient de la main droite le vase *hesi*, et de la main gauche le grand brûle-parfums à tête de faucon. Les pleureuses du premier sous-registre sont accroupies, les bras relevés devant le visage, sauf la première qui porte une main à terre et l'autre à son front. Les quatre du deuxième sous-registre sont toutes dans cette dernière attitude (fig. 50).

Technique. — Le dessin du premier sous-registre est bien moins net que le dessin du second à cause de l'accident signalé plus haut; le premier sous-registre est fait sur une surface grenue et inégale; il a été fait après, avec un autre ton, et la couleur en est plus pâle. Mais c'est le même style. Le dessin est très souple et les pleureuses sont groupées sans monotonie; les poses s'équilibrent et font

(1) *Catalogue général du Musée du Caire* : Daressy, *Ostraca*, p. 28, n° 25142, pl. XXVIII. Schäfer (déjà cité) remarque cette ressemblance entre les deux motifs 25142 du Caire et 21441 de Berlin, p. 48, note 3.

contraste l'une par rapport à l'autre, tout en gardant la tenue générale inclinée des servantes des funérailles.

Au second sous-registre la 1re pleureuse et la 4e ont le bras gauche à terre



Fig. 50.

et le bras droit au front; c'est le contraire pour la 2e, mais le scribe a fait correctement passer à l'arrière des jambes le bras du deuxième plan. Les profils des épaules, enfin, sont assez justes et satisfont presque notre vision moderne.

Le dessin est fait sans repère ni carreaux; il est corrigé pendant le travail (certains traits sont doubles). Il s'agit peut-être d'une composition sur place, car le groupement et les différences dans les masses semblent exclure l'idée d'un modèle stéréotypé. On a l'impression d'une recherche originale, afin d'animer un peu un thème courant.

3° I. — 2e registre partie gauche, les scènes d'apport du mobilier.

Sujet. — Six porteurs à l'arrière du char attelé et du char porté; un septième plus à droite derrière les porteurs de mobilier. Ces sept porteurs ont tous la même pose, ils portent un coffret sur la tête; ils le retiennent de la main gauche, et laissent pendre la main droite (fig. 51).

Technique. — Deux remarques intéressantes sont à faire à leur sujet.

1° Le registre tout entier était celui des apports du mobilier et tous les porteurs étaient déjà dessinés quand on s'avisa, soit pour réparer un oubli, soit

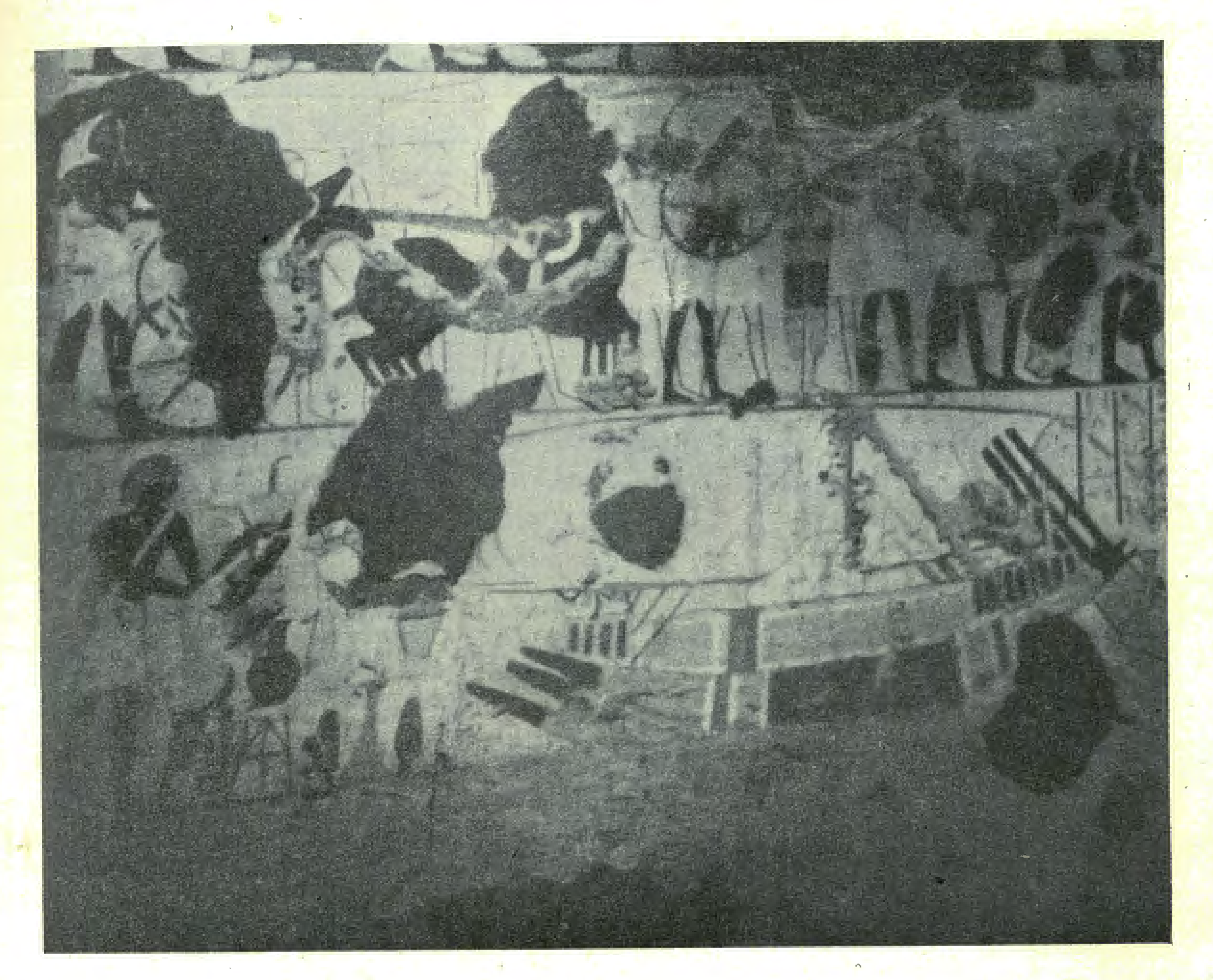


Fig. 51.

pour exécuter de nouveaux ordres, de dessiner les chars du défunt; le premier de ces chars est attelé, le deuxième est porté sur les épaules de deux serviteurs. Leur apparition dans le motif en dérangea quelque peu l'ordonnance. Les couleurs furent posées d'après le nouveau thème, c'est-à-dire en laissant en ébauche les premiers dessins qui semblent maintenant renforcer la composition à l'arrière-plan. Un certain flottement se manifesta même et le dessin d'un porteur bien à l'avant des chars, resta aussi en ébauche à la partie inférieure, tandis que son bras est massé en couleur rouge.

2° Le second point intéressant à noter est le travail lui-même où le dessin est *massé* et non détaillé tout de suite. Le profil de ces hommes est fait de trois traits : un du front au nez, le deuxième de l'extrémité du nez à la pointe du menton, le troisième du menton à l'attache du cou. Les scribes égyptiens, quittes à se corriger plusieurs fois, ont accoutumé de dessiner le profil complètement. Ce procédé moderne d'en arrêter les plans successifs en réservant le détail pour un deuxième travail est très rare et indique une main habile sans routine (fig. 52).



Fig. 52.

Publications. — CHAMPOLLION, *Monuments d'Égypte et de Nubie*, t. II, pl. CLVIII; WILKINSON, I, *Manners and Customs* (1841), t. III, pl. LXXXIII; WILKINSON, II (1847), t. V, p. 410-411; WILKINSON, III (1878), p. 444; pl. LXVI, I, p. 272; G. BÉNÉDITE et consorts, texte d'U. BOURIANT, *Mission du Caire*, V 3, *Tombe de Harmhabi*, pl. IV et V; W. WRESZINSKI, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 246 à 251, particulièrement pl. 247, *Les troupeaux et esclaves barbares*, et pl. 248, *Les esclaves barbares*, à plus grande échelle; René MÉNARD et Claude SAUVAGEOT, *L'Égypte et l'Asie*, p. 143, fig. 120.

TOMBEAU N° 80.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Dhutnefer .... Surveillant du trésor.
Règne d'Amenophis II .... XVIIIe dynastie.

Parois. — Tombeau creusé dans un calcaire jaunâtre, peu solide. Une couche assez épaisse de plâtre friable. La surface obtenue est suffisamment lisse.

Préparation. — La deuxième chambre ne fut sans doute pas faite par Dhutnefer. La preuve en serait presque donnée par l'inachèvement des embrasures

de la porte (parois G et G'). La deuxième chambre dut être préparée et laissée anépigraphe. Un usurpateur posa une nouvelle couche de pisé sur la première, peignit par-dessus des scènes funéraires d'un style très différent, sur un fond jaune. Ces scènes sont finies et se datent à la XIXe dynastie. Aucun texte.

Ébauches. — 1° C. Partie droite.

Sujet. — Toute la paroi représentait la chasse sur l'eau dans les fourrés de papyrus. Il ne reste que la femme qui tient la jambe du chasseur à l'extrémité ouest de la paroi à droite (fig. 53).

Technique. — Très joli dessin directement sur le plâtre cru. Le fond jaunâtre est réservé à la perruque. Un lait blanc est passé légèrement sur le visage et les bras. Un autre, plus épais, sur la robe, le cône de la tête, entre les pétales du lotus, au blanc de l'œil. L'œil n'est pas réservé comme d'habitude; il est directement dessiné avec un ton rougeâtre, sourcils, tour de l'œil et pupille. Aucune trace de carreaux ni de repère, mais nous n'avons pas la scène complète.

2° G. — Toute l'embrasure de la porte.



Fig. 53.

Sujet. — Une femme debout derrière un homme; celui-ci très abîmé, sauf les jambes, n'a pu être reproduit.

Technique. — La femme est dessinée au trait en ocre rouge sur le fond jaunâtre du plâtre directement sans graticulation (fig. 54).

La tache blanche de sa robe est déjà posée. Les lignes qui encadrent la scène ont éclaboussé le motif.

La silhouette de l'homme était déjà peinte : le blanc de la tunique, le rose des jambes vues en transparence, le rouge brique des pieds sont posés et le fond jaune posé d'un côté, entoure en partie l'ébauche, à gauche entre les pieds et limite la partie droite de deux coups de pinceau qui réchampissent la masse de la jambe. (Cf. le même procédé au tombeau n° 38, p. 86 et 87, pl. V.)

Fig. 54.

TOMBEAU N° 84.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Amounezeh.
Premier hérault royal.
Règne de Thoutmôsis III.
XVIIIe dynastie.
usurpé par Mery.
Règne d'Amenophis II.
XVIIIe dynastie.

Parois. — Plan classique très soigneusement établi. Creusé dans une très bonne veine de calcaire rosé. Les murs sont recouverts d'un mortier rose très bien aplani et d'une mince couche de plâtre. Le tout est très bien dressé, les lignes sont nettes, les plans verticaux, les angles droits, du moins à l'œil.

Le tombeau est très abîmé, ce qui est dommage. Les calcaires et pisés fins n'ont pas mieux résisté que les gros pisés.

Préparation. — Ce calcaire si bien dressé était peut-être préparé pour la sculpture; du reste la stèle, au dehors, a été sculptée ainsi que les parois A et A'; une modification des plans, ou le désir de terminer plus rapidement, en fit un tombeau peint quand le commencement était déjà sculpté.

Les traces de mise aux carreaux sont évidentes; le style est correct et classique.

Ébauches. — D. Fragments.

Sujet. — Dans la scène des asiatiques et africains apportant les tributs, la figure d'un nègre est inachevée, ainsi que celle d'autres personnages au-dessus de lui, trop mutilées pour pouvoir être reproduites (fig. 55).



Fig. 55.

Technique. — Le personnage du nègre est déjà peint sans que le dessin soit achevé. Les couleurs sont posées sitôt la mise en place : du bleu pour la perruque, du gris noir pour le pagne, du rouge à la ceinture. La figure n'a qu'un bras, l'autre n'a jamais été dessiné, ce qui expliquerait la présence d'un détail inachevé dans un motif fini : on remettait à plus tard la correction de cet oubli par le chef scribe.

I. — Scènes rares de funérailles, avec la dédicace d'un petit temple.

Sujet. — Une statue de roi inachevée dans la scène (fig. 56).

Technique. — La statue est tournée vers la gauche; elle est graticulée. Les carreaux sont très irréguliers comme dimensions et rectitude, mais le procédé et les repères se conforment à la règle que M. E. Mackay a établie.

X. — Niche. — A gauche.

Un bassin ébauché avec une mise aux carreaux, en trop mauvais état de conservation pour avoir pu être reproduit, mais montrant que le procédé de

graticulation copie de motifs était employé dans ce tombeau avec les mises aux carreaux de proportions.

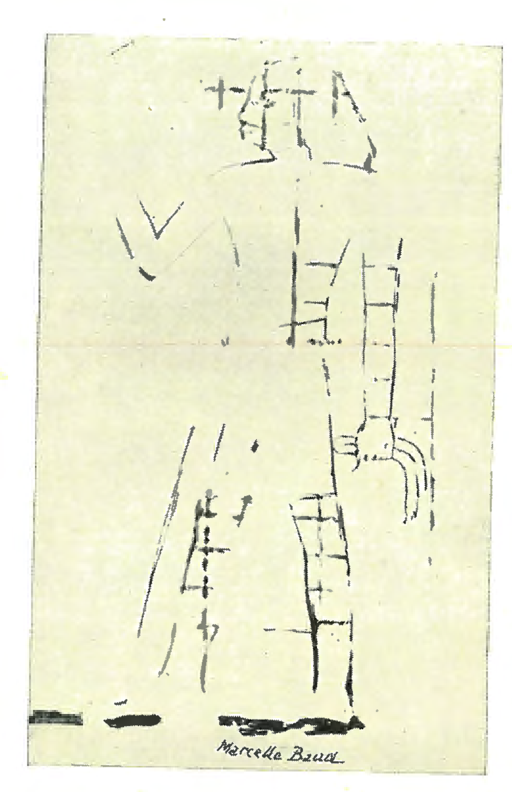


Fig. 56.

Publication. — Virey, *Mémoires de la Mission française*, V 2, p. 347 et suiv. Aucune allusion aux ébauches dans les descriptions des scènes.

TOMBEAU N° 86.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Ramenkheperseneb....... Premier prophète d'Amon.
Règne de Thoutmôsis III... XVIIIe dynastie.

La première chambre est complètement finie de peindre, tandis que la seconde n'est pas finie de creuser.

Le fond est encore informe, mais du côté de la porte, les parois pourraient déjà recevoir les pisés ou mortier.

De loin en loin, une croix au plafond tracée en rouge, à la brosse plutôt qu'au pinceau, devait indiquer chaque soir l'avance des terrassiers dans leur travail (nous retrouverons ces traces dans une autre salle non finie de creuser, au tombeau 229). Un trait large, rouge aussi, court à peu près horizontalement sur la partie finie des parois, à la hauteur de la base des frises, où sera la base des frises plutôt, car ce trait est plutôt une indication quelconque pour les maçons que le commencement d'une décoration quelconque.

Cet inachèvement dans le travail de préparation de la seconde chambre quand la première est complètement faite, montre bien, poussée à l'extrême, cette manière insouciante de commencer et de finir un travail. Nous nous représentons difficilement, à notre époque, des terrassiers travaillant dans la poussière et les gravats à quelques pas des scribes en train d'employer minutieusement des couleurs fraîches et délicates.

Publication. — Cf. Virey, *Mémoires de la Mission française*, V 2, p. 197 et suiv.

TOMBEAU N° 87.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Min Nakht............ Surveillant des greniers de Haute et Basse-Égypte.
Règne de Thoutmôsis III.......................... XVIIIe dynastie.

Parois. — Calcaire très friable qui s'est taillé inégalement. Les grosses cavités des parois sont comblées avec un mortier grossier; les petites avec un pisé terreux mal préparé, mal mélangé. Une dernière couche, très épaisse, de pisé-mortier plus fin recouvre le tout.

Le tombeau est très important; la niche est creusée en chambre assez grande.

Préparation. — Dessin en rouge sur le pisé cru, avec certains détails déjà posés en bleu, d'une couleur très fluide. Cette couleur a été employée dans tout le tombeau du commencement à la fin du travail; une frise de *khakerou*, finie, a dû être effacée au chiffon, en frottant, car ce bleu avait coulé sur la scène en dessous.

Ébauches. — Dans la chambre, niche du mur ouest; partie nord, à gauche, sous la frise.

Sujet. — Le maître et sa femme devant une table d'offrandes. Six lignes d'hiéroglyphes au-dessus d'eux. Le mur, très détruit, ne laisse subsister que le visage et l'épaule gauche de la femme, la tête et les épaules du mari, et un pain rond et un lotus posé sur la table d'offrandes; d'après la hauteur des visages par rapport aux offrandes, les personnages devaient être assis (fig. 57).

Technique. — C'est le motif le plus usuel, qui est fait aux carreaux de proportions. La dimension des carreaux est indiquée tout d'abord par de gros points rouges, à peu près à la même hauteur et à égale distance l'un de l'autre. Les lignes verticales des carreaux commencent à la hauteur de la frise, mais les lignes horizontales ne commencent que quand le scribe a besoin des carreaux à la hauteur des personnages. Ce sont bien les carreaux de proportions déterminant toujours les mêmes points de motifs. Mackay assigne à ces carreaux une dimension de 62 mill. Il serait plus juste de dire qu'ils ont environ 62 mill. ou que la majorité des carreaux a 62 mill. dans une de ses dimensions. Il y en a deux qui ont une largeur de 68 mill.; de plus, leur hauteur n'arrive que tout juste à 60 mill., ce qui les fait légèrement rectangulaires. Les scribes de la nécropole n'ont jamais pu se conformer à des mesures exactes : ici comme dans

maint autre exemple, ils se contentaient d'à peu près. Ce sont bien des carreaux de 62 mill., mais mesurés par un scribe égyptien.

Les carreaux ne sont pas continués du côté de la table d'offrandes. Une seule ligne va jusqu'au croquis du lotus, toutes les autres s'arrêtent bien avant.

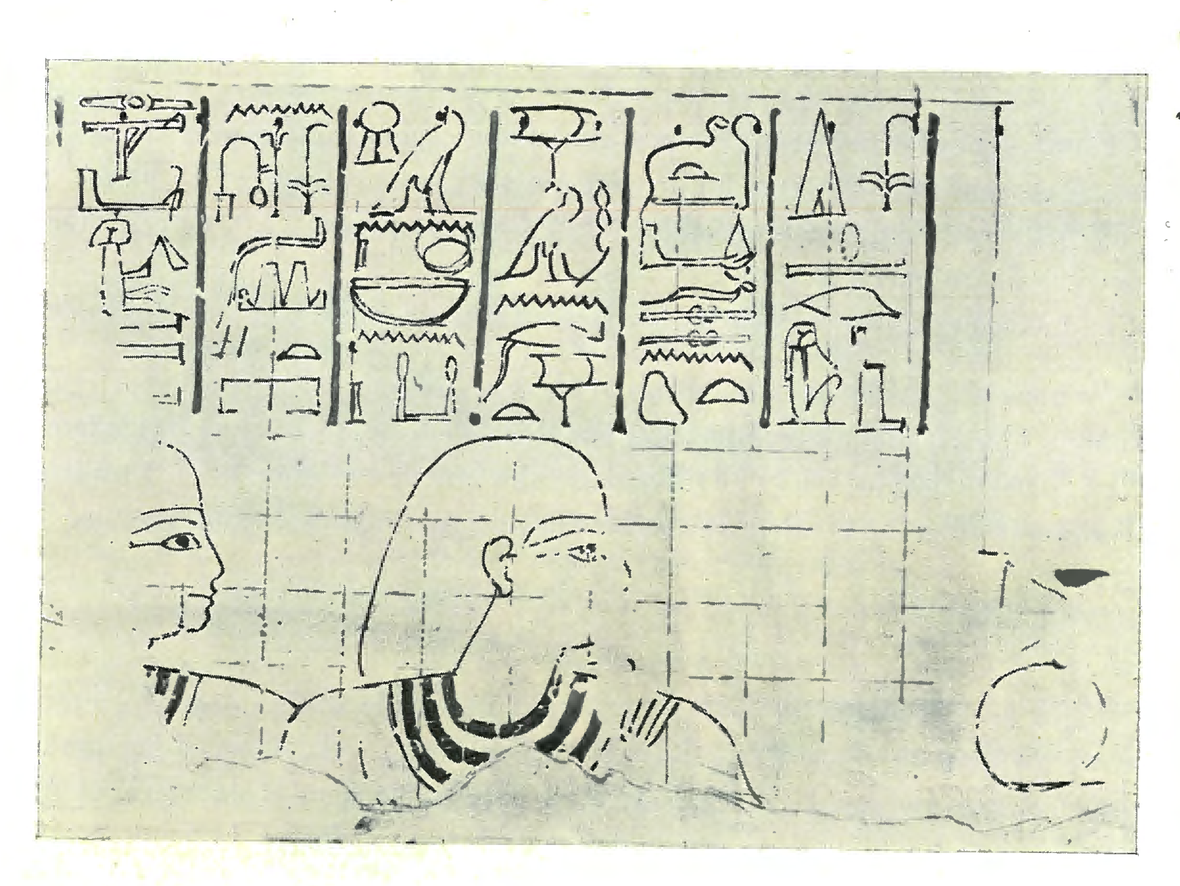


Fig. 57.

Le dessin est correct, comme dans tous les motifs dessinés sur carreaux de proportions. Il est tracé en rouge ocre et deux larges bandes bleues dessinent déjà les colliers. C'est ce bleu trop fluide qu'on retrouve partout dans ce tombeau et qui sert aussi à séparer les bandes d'hiéroglyphes l'une de l'autre. Ces hiéroglyphes sont bien dessinés, très rapidement; quand ils trouvent une des lignes verticales des carreaux, ils s'en servent comme de points de repère. Une légère correction a été faite tout de suite avec la même couleur, à la quatrième ligne où un signe avait été oublié. On l'a rajouté et on a baissé légèrement trois signes qui étaient en dessous.

Publication. — Virey, *Mémoires de la Mission française*, V 2, p. 321.

TOMBEAU N° 88.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Pehsoukher .... Lieutenant du roi.
Règne de Thoutmôsis III...................... XVIIIe dynastie.

Parois. — Le travail dans le calcaire est très sommaire; un gros pisé noir en couche très épaisse comble les cavités. Il n'y a pas de mortier : le même pisé est étalé en deuxième couche, encore très rugueuse. Une couche de plâtre-stuc



Fig. 58.

inégale de un à quatre millimètres environ, donne une surface suffisamment lisse pour être peinte directement. Le fond gris est passé tout de suite après.

Préparation. — Joli style. Les fonds sont bleu gris, ce qui n'a rien de surprenant au commencement de la XVIIIe dynastie. Dans ce tombeau comme dans beaucoup d'autres, les frises sont préparées à part, et autrement que les thèmes. Ici, elles sont dessinées sur des lignes de construction tandis que les motifs semblent faits sans graticulation ni repère.

Ébauches. — B. Aux deux premiers registres à droite; une partie de la scène des travaux agricoles.

Sujet. — 1° Au registre inférieur dans la scène du labourage, deux vaches ou bœufs, attelés à une charrue (très mutilés) (fig. 58).

2° Au deuxième registre, la partie droite du thème de la moisson (pl. IX, B).

C'est la récolte des grains que deux personnages coupent à la faucille sous la surveillance d'un troisième, dans la pose classique de l'homme appuyé sur son bâton, mais le bâton n'est pas dessiné. Derrière les faucheurs, un homme est retourné vers une femme; les bustes manquent, la paroi étant très mutilée à cet endroit, et nous ne savons quel épisode de la moisson ils représentaient; sans doute une de ces scènes familières comme il y en a tant dans les scènes de moisson d'autres tombeaux (celui de Menna par exemple). Une deuxième femme, à demi penchée vers un couffin posé à terre, devait compléter cette scène. Derrière elle, deux personnages emportent une masse d'épis dans le grand filet suspendu à une palanque double : ils se dirigent vers la gauche où nous voyons les restes de la scène du dépiquage, la masse d'épis foulés par quatre bœufs conduits par un bouvier, tandis que deux ouvriers agricoles ramènent les épis.

Technique. — Le dessin est obtenu par des lignes rouges sur le plâtre stuc directement, sans lait blanc préalable.

Personnages et animaux sont dessinés d'abord; ensuite la masse des épis de blé sur pied coupe les personnages à trois hauteurs différentes par des lignes horizontales tracées d'un coup (on sait que ces traits de construction, destinés à être recouverts par les blancs, étaient fréquents; ici où il n'y a pas de point de repère autre que ceux donnés par le dessin même, ce procédé est naturel).

Le blanc, assez épais, est traité comme une autre couleur et appliqué sur les pagnes et sur les jupes des femmes, sur le bœuf qui est à l'arrière, enfin sur les masses des épis : ceux qui sont encore sur leur tige et non coupés, ceux qu'on emporte et ceux qu'on dépique. Le fond est posé en bleu gris, puis la masse du blé en jaune très clair sur lequel on a dessiné les tiges; le bouvier et les bœufs de premier plan sont déjà peints en ocre rouge. Le style est très vivant, les deux personnages qui portent la masse énorme d'épis sont très bien rendus, avec la cambrure des torses, le fléchissement des jambes, la crispation des poings et des cous, la précaution de la marche de portefaix chargés d'un poids non écrasant, mais difficile à équilibrer.

Le bâton du surveillant n'est pas dessiné, mais sa pose n'est pas douteuse. Ce personnage avait été dessiné pour avoir un pagne long (les jambes sont encore coupées à mi-mollets par le trait qui indiquait le bord) et le premier moissonneur pour être vêtu du pagne ordinaire au lieu de l'étoffe roulée des travailleurs agricoles. Ces changements en cours du travail sont courants en Égypte; sont-ils dus à une recherche de composition du scribe ou à des ordres venus de

plus loin? Ici, les deux personnages ainsi traités ont, par ce fait, changé de condition sociale pourrait-on dire. Peut-être est-ce par ordre et non par un caprice du dessinateur.

Publications. — Wilkinson (1878), t. II, p. 422, n° 474; Virey, *Mémoires de la Mission française*, V 2, p. 290 à 292, fig. 5 et 6 d'après Wilkinson; E. Mackay, *Kheker friezes, Ancient Egypt*, 1920, p. 113, fig. 7; W. Wreszinsky, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, 1923, pl. 279, 280, 281.

TOMBEAU N° 89.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Amenmose.......................... Intendant de la Cité du Sud.
Règne d'Amenophis III................ XVIIIe dynastie.

Parois. — Tombe à piliers, creusée dans un calcaire gris enrobant de gros rognons de silex assez résistant. Un pisé-mortier noirâtre (fait avec le calcaire gris broyé) comble les cavités; un pisé brun égalise le tout et supporte une épaisse couche de plâtre stuqué de couleur indécise.

Préparation. — Le dessin est fait au trait rouge brique sur un fond clair passé sur le plâtre et les laits blancs ne sont posés qu'après.

Ébauches. — 1° B'. A gauche, près de l'angle C'.

Sujet. — Deux femmes assises, en deux registres superposés. Au registre supérieur, la femme est assise devant une table d'offrandes; elle respire un lotus et tient un linge de la main droite. Celle du registre inférieur tient un bouton de lotus de la main droite, et respire une fleur, comme sa compagne. Toutes deux sont assises dans un fauteuil sur une natte.

Au registre supérieur, le motif est simplement tracé en rouge sur une graticulation. Au registre inférieur, la peinture est presque finie, sauf les derniers détails et les noirs (motif trop effacé pour avoir pu être reproduit).

2° D'. Derrière les piliers.

Offrandes présentées et apportées par les tributaires de l'Égypte, en deux registres qui surmontent une théorie de soldats venant faire leur soumission.

Technique. — Le travail a été interrompu après que le lait de plâtre et que les grandes masses de couleurs ont été posés et avant que les détails et les noirs soient faits.

Ces masses de couleurs ont effacé les traits de mise en place en beaucoup de points. Les pagnes sont bleus, les chairs sont rouges ou jaunes. La barbe et les cheveux sont réservés pour les noirs qui sont ici, comme dans tant d'autres exemples, appliqués directement sur le plâtre. Les robes blanches des Asiatiques sont presque finies et les détails en sont déjà repris au pinceau; mais la couleur rouge couvre le corps des nègres en une seule masse dans laquelle les bras ne se détachent pas. Ce travail d'application des couleurs est si hâtivement fait que les yeux ne sont pas réservés à tous les personnages comme ils auraient dû l'être; par contre, deux perruques noires des nègres porteurs et celle du quatrième soldat sont déjà faites en noir. Le profil d'un des Asiatiques prosternés a été corrigé après coup et à tous ces détails on voit que là comme ailleurs le travail était fait sans règle fixe et surtout sans beaucoup d'ordre.

3° Pilier sud, face ouest.

Sujet. — Thoutmôsis III, assis dans un naos, ses cartouches et ses titres écrits devant lui; un flabellum, tendu devant lui au travers de la colonnette du naos, indique seul qu'une scène d'adoration devait se dérouler devant lui [1].

Technique. — Le roi est tourné vers la gauche, ce qui est rare pour les figures isolées. On sait la prédilection des Égyptiens pour les profils *droits*, conséquence de leur écriture de droite à gauche. La figure tout entière est un peu trapue; elle a été obtenue sans carreaux ni repères, d'un seul trait se corrigeant à peine directement sur le pisé cru. Quelques lignes de construction sont cependant visibles pour la mise en place du naos et des hiéroglyphes, elles sont de même couleur rouge que la figure; il est évident que le tout a été fait en même temps.

On remarquera que ce motif est d'une technique absolument différente des deux premiers; l'un est dessiné sur graticulation, l'autre est massé très vite avec plusieurs couleurs; celui-ci est dessiné directement sans repères.

TOMBEAU N° 90.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nebamon .... Porte-étendard.
Règne de Thoutmôsis IV ou d'Amenophis III .... XVIIIe dynastie.

Parois. — Tombeau creusé dans un calcaire blanc, une couche de gros pisé assez clair est passée au lait de plâtre avant l'application d'une couche de plâtre qui est très épaisse (de 3 à 4 millimètres).

(1) *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, Part II, December 1924, fig. 6, p. 50.

Préparation. — Le lait blanc passé sur le pisé prouve que la couche de plâtre n'a été posée que par suite d'un changement dans l'ordonnance du travail, peut-être une usurpation. Ces coups en cours d'exécution sont fréquents. Il ne semble pas y avoir eu de mise aux carreaux. Les *khakerou* des frises seuls sont dessinés avec l'aide de cinq lignes horizontales de repère.

Ébauches. — 1° C. A gauche, presque à l'angle (deuxième registre).

Fig. 59.

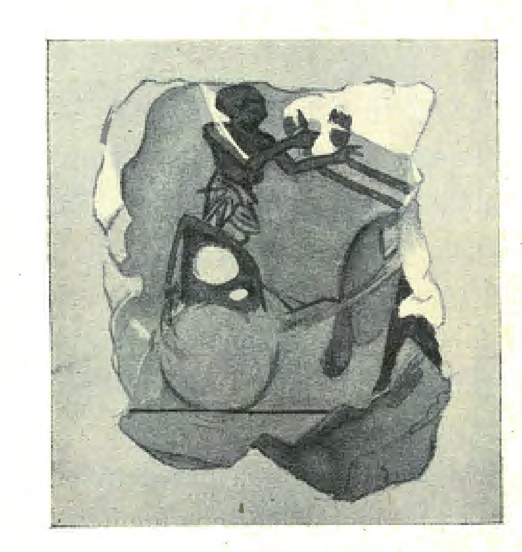


Fig. 60.

Le char du maître conduit par un écuyer. Motif très mutilé; les chevaux ont disparu, sauf les jambes postérieures. La figure de l'écuyer est à demi détruite; il n'en reste que le visage, les épaules, la ligne du crâne et celle du dos (fig. 59).

Motif dessiné très hâtivement, mais avec assez de verve, sur le plâtre cru du mur. Différent du style des autres parois qui sont d'un dessin extrêmement joli et fin. Ce char est à peu près tout ce qui reste de cette paroi C; elle devait être tout entière de ce style plus rapide mais plus vivant.

Les taches de couleur sont posées, très fraîches, en grosses masses sur quelques traits rouges de mise en place. Le tracé définitif n'est pas fait.

Ce petit char de guerre a plusieurs prototypes ou répliques dans différents ostraca, soit à Berlin [1], soit à Bruxelles (fig. 60). Il y a des différences notables

(1) H. Schäfer, *Ægyptische Zeichnungen auf Scherben*, dans le *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin 1916, p. 29, inventaire 21.771, Abb. 28.

entre ces petits croquis et le motif du tombeau 90, la comparaison n'en est que plus intéressante.

Et même, chose rare dans la nécropole, nous pouvons comparer le motif, non seulement aux ostraca qui y ressemblent, mais à un des modèles d'après lesquels toutes ces scènes de char étaient faites. Il s'agit de la petite plaque de calcaire du Musée Kestner à Hanovre (voir pages 54 et 55, fig. 10). De dessin bien plus correct que les ostraca ou le motif du tombeau 90, cette plaque de calcaire est précisément un «modèle». Il est seulement dommage que nous n'ayons pas encore sa copie exacte dans la nécropole. Nous n'avons que les copies d'autres modèles de même genre et de même inspiration, mais pas exactement de celui-là.

2° D'. Registre supérieur.

Deux chevaux conduits par un écuyer et suivis d'un porteur d'offrandes dans le défilé des Syriens apportant leurs tributs. Un Syrien conduit un cheval à larges taches rouge brun sur une robe blanche. Ce cheval est accompagné d'un autre qui semble le suivre et faire groupe avec lui et qui, lui, est dessiné seulement tandis que le premier est presque fini; le pommeau de la caisse d'un char apparaît derrière eux. Tout le dessin est fait sur le plâtre clair, les blancs du fond passés après [1].

En réalité il n'y a pas deux chevaux mais un seul cheval dessiné deux fois, par suite d'un de ces changements de motifs en cours d'exécution, si fréquents à Thèbes. Le cheval ébauché, en ocre rouge pâle, puis entouré par le lait de chaux du fond, ne fut pas peint, et au lieu de le finir, le scribe en dessina un autre, un peu plus à gauche, sensiblement dans la même pose et de la même dimension. Ce qui est curieux, c'est le soin qu'a pris le dessinateur du deuxième cheval de respecter l'extrémité du museau du premier en interrompant son trait, ce qui fait passer la tête de ce premier cheval au premier plan, tandis que son corps est à l'arrière; ce respect pour une figure destinée à disparaître s'explique, sans doute, parce qu'il devait servir de modèle pour faire la tête du deuxième cheval (et, dans ce cas, nous constatons que le cheval ébauché est dessiné avec bien plus de verve et par une main plus habile que l'autre, ou bien que, comme toujours, le scribe a alourdi son dessin en le complétant). Seulement, quand le cheval à robe pie a été fini de dessiner, le scribe, oubliant les motifs de la présence de cette tête passant de l'arrière à l'avant, a peint deux brides aboutissant aux deux bouches des chevaux, laissant ensuite ce croquis inachevé dans son incohérence.

[1] N. de Garis Davies, *The Tombs of two Officials of Thoutmôsis IV*, p. 34, pl. XXIX.

L'écuyer étranger qui conduit ce cheval dédoublé est classique, son pagne à rayures bleues et rouges, sa perruque peu égyptienne de lignes le déterminent autant que son profil et l'allure générale de son corps (cf. tombeau n° 42, p. 87 à 89 et pl. VI et VII, A).

L'esclave porteur qui suit est moins caractérisé; la forme de sa perruque et la ligne courbe de son nez le distingueraient seules d'un esclave égyptien; il porte devant lui une grande coupe plate pleine d'objets ovoïdes, qui sont sans doute des lingots d'or : la couleur jaune dont ils sont peints le ferait croire.

Publication. — N. de Garis Davies, *The Tombs of two Officials of Thoutmôsis IV.*

TOMBEAU N° 91.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nom perdu d'un .... Capitaine de troupes.
Règne de Thoutmôsis IV ou d'Amenophis II....... XVIIIe dynastie.

Paroi. — Dans ce tombeau la couche de pisé est énorme et enrobe des pierres plates (débris de calcaire) posées parallèlement au plan du mur; le pisé atteint 20 cent. d'épaisseur et plus par endroits. Il y a même en plusieurs points deux épaisseurs de pisé comme s'il y avait eu un remploi.

Une couche de stuc-plâtre recouvre le tout.

Préparation. — Le travail s'est fait peu à peu, les peintres s'emparant des parois quand les terrassiers étaient encore dans le tombeau; ainsi à la paroi D le pisé est encore granuleux d'un côté : il vient d'être posé; un peu plus loin, il est déjà égalisé et quelques centimètres plus loin, la couche de chaux est passée et le travail du scribe est presque fini. Sur une longueur d'un demi-mètre, nous avons toutes les étapes du travail et la preuve que tout était fait en même temps, les ouvriers travaillant littéralement les uns sur les autres, ce qui expliquerait très bien l'absence de plan d'ensemble.

Ébauches. — D. Partie centrale (à gauche le mur n'est pas fini de préparer).

Sujet. — Soldats et tributaires devant le roi. Les soldats sont massés au premier registre; les tributaires sont au-dessus, agenouillés ou prosternés derrière les cadeaux qu'ils présentent au roi.

Technique. — Le dessin est fait sur le plâtre-stuc; le blanc est passé après, très rapidement.

Travail presque achevé : les noirs seuls manquent.

Publication. — W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 292 et 293.

TOMBEAU N° 92.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Souemnout........................ Sommelier royal pur de mains.
Règne d'Amenophis II............... XVIII[e] dynastie.

Plan irrégulier, une deuxième chambre large est creusée entre les deux chambres habituelles[(1)].

Parois. — Les parois ont été préparées soigneusement, sans emploi de pisé. Les cavités inévitables dans le calcaire sont comblées avec un mortier de chaux et de pierres (ces dernières prises bien entendu sur place même, dans les éclats tombés au cours du travail de terrassement).

Un plâtre-stuc est appliqué en couche très fine sur le mortier déjà très bien dressé, et reçoit directement le dessin.

Préparation. — Le procédé employé pour ce tombeau semble avoir été la mise aux carreaux d'après des modèles. Nous retrouvons des traces de graticulation à différentes échelles à tous les motifs inachevés, ou partiellement effacés; et cela, aussi bien pour le dessin des personnages que pour celui des animaux. Le style est par cela même très correct, mais peu original.

Ébauches. — 1° B'. Toute la paroi.

A gauche : 1[er] registre. — Un personnage assis surveille une scène de comptabilité, divisée en deux sous-registres (fig. 61). Au premier sous-registre, un scribe recense les objets entassés devant lui et que lui présente un personnage debout en face de lui. Au deuxième sous-registre, nous voyons un autre scribe, au-dessus du premier, et un autre amas d'objets, mais il n'y a pas de deuxième personnage.

(1) Miss R. Moss et B. Porter, *The Theban Necropolis*, p. 118.

2[e] registre. — Un personnage debout, appuyé sur son bâton, préside une scène de bastonnade, en deux sous-registres. Le deuxième sous-registre est préparé, c'est la partie la plus soigneusement établie, mais elle n'a pas été dessinée. Au premier sous-registre : deux délinquants sont amenés devant un surveillant;

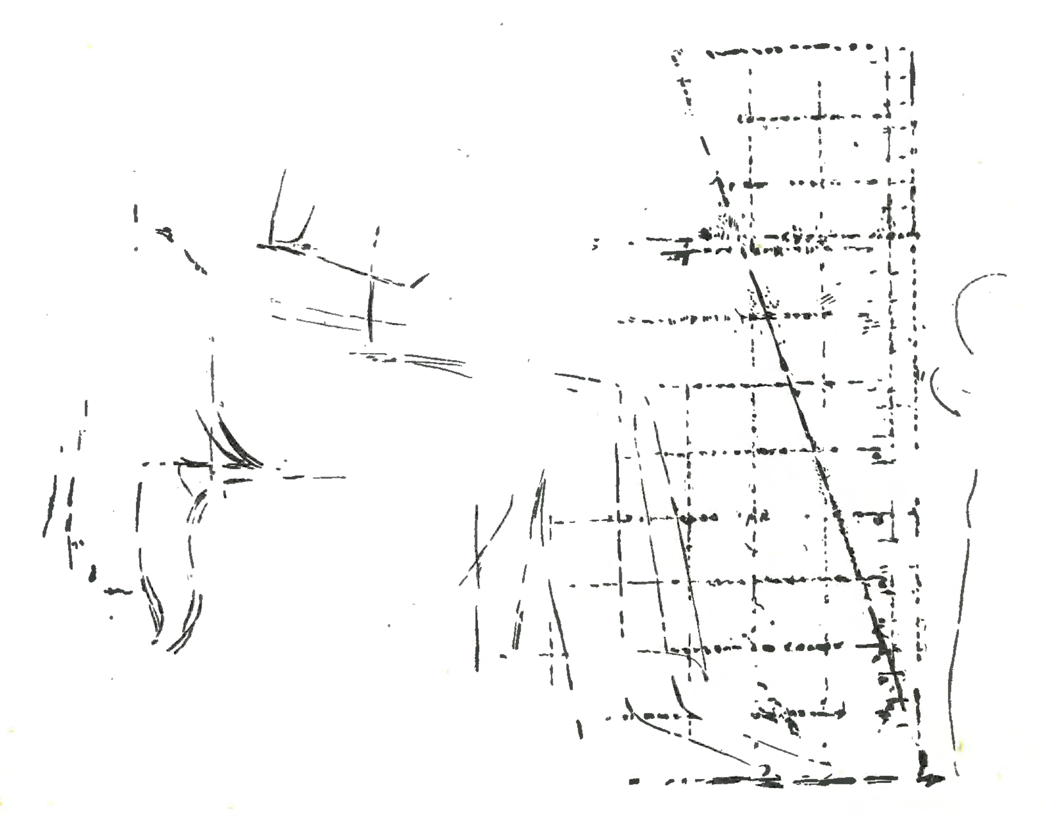


Fig. 61.

le premier est prosterné et s'aplatit contre terre; le deuxième va prendre la même pose, mais il n'en a pas eu le temps encore et il est tout recroquevillé, les deux mains à terre et l'échine presque horizontale; sept serviteurs les maintiennent et les présentent. Un huitième, tourné vers la droite, semble s'occuper d'un autre délinquant, qui n'a pas été dessiné (pl. XIX)[(1)]. A droite, au premier registre, mais très éloigné de ces scènes et ne faisant pas corps avec elles, un cheval est dessiné, marchant au pas et se dirigeant vers la gauche[(2)].

Technique. — Mise aux carreaux à deux échelles; sur les deux registres le maître surveillant est dessiné sur carreaux d'environ 42 millimètres et les scènes

(1) W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 31 *a*, 31 *b*.

(2) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, p. 49, pl. 67 *b*.

qu'il regarde sont divisées en carreaux de 17 millimètres 5 à 20 millimètres (la scène de la bastonnade est célèbre et est déjà citée par Perrot et Chipiez, p. 770, fig. 5 et 3, d'après Prisse; par Maspero et par Lepsius).

Les distances des lignes de carreaux entre elles sont indiquées par des points au pinceau chargé de couleur, sans que ces points suivent une ligne droite. Le chef scribe devait les tracer, se fiant à son habileté et n'avait même pas de règle pour les établir au même niveau. La direction des lignes est donnée ensuite par le trait rouge tracé à la règle ou au cordeau et qui touche ces points de repère à des hauteurs différentes.

Le cheval est dessiné à droite sur un réseau de lignes horizontales qui étaient la suite des lignes de graticulation de la scène de gauche, mais ne semblent pas avoir servi de repère pour dessiner l'animal; il doit y avoir encore à cette place un changement de motif en cours de travail, ou plutôt, des lignes horizontales continuées trop loin sans savoir si elles seraient utiles ou non, dans une partie de la paroi dont la destination n'était pas fixée.

Le cheval est dessiné avec cette raideur crispée qu'on trouve dans toutes les représentations de chevaux en Égypte [1]; tracé en rouge directement sur le plâtre-stuc grisâtre, il était primitivement bien plus long, et la croupe et les jambes postérieures étaient massées en rose, d'une façon hésitante aussitôt corrigée d'un gros trait foncé plus ferme. Le cheval déconcertait certainement les Égyptiens par ses mouvements vifs et nerveux, et ici comme dans d'autres tombes (42, 56, 145, pl. VI et VII, A, fig. 51), l'habileté du scribe a été trahie par la nouveauté et l'aspect étranger du modèle.

2° C'. La partie gauche de la paroi.

Sujet. — Matériel de cérémonies dans les temples : statues de dieu et de déesse sur des socles, de roi dans un naos posé sur une barque (elle-même posée sur un traîneau), colliers *ousekh*, flabellum, croix ansées, lit à chevet, escalier (de fête *sed*), tabouret, puis coupes et vases bas contenant des lingots d'or, cierges de cire, etc., en plusieurs registres [2].

Technique. — Le fond blanc a résisté, dissimulant la graticulation s'il y en avait une. Le travail est très avancé, les couleurs sont posées, mais le trait n'est pas encore repris, et tous les détails manquent. Les deux statues de dieux au

[1] Perrot et Chipiez, p. 703 et suiv., fig. 13, 174 et 173.

[2] W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 29 *a*.

registre inférieur sont finies, mais les noirs manquent à la statue du roi sous le naos. Le dessin de celle-ci a été corrigé en cours de travail.

Certains objets (l'escalier, par exemple) n'ont pas été dessinés préalablement, et ont été massés tout de suite en couleurs, puis entourés du fond blanc. Ceux qui ont été dessinés l'ont été très sommairement, et les couleurs et le fond ont effacé une grande partie des traits. Ce dessin très sommaire est de règle quand il s'agit d'objets (voir tombeaux 75 et 77, pl. XVI, A et XVII).



Fig. 62.

3° D. Partie gauche de la paroi.

Sujet. — Deux personnages : un homme et une femme tournés vers la droite, les bras levés; avec le projet d'une table d'offrandes à leurs pieds (fig. 62).

Technique. — Scène dessinée sur carreaux, visibles encore dans les parties non recouvertes de couleurs, les perruques, les offrandes, et toute la partie droite du mur où les carreaux se continuaient.

Les carreaux sont des carreaux de proportions [1], avec les dix-neuf unités de règle à la XVIIIe dynastie; les personnages sont presque finis. Les hiéroglyphes sont simplement dessinés en rouge sur le fond du plâtre cru. Le fond blanc est posé autour des personnages, des offrandes et du texte hiéroglyphique.

4° D'. A gauche de la paroi.

[1] E. Mackay, *Journal of Egyptian Archaeology*, t. IV, 1917, p. 74 à 83.

Sujet. — Hathor derrière le roi, personnages plus grands que nature; quelques hiéroglyphes entre eux (fig. 63).

Technique. — Motif dessiné à l'aide de carreaux de proportions; les couleurs sont déjà posées, mais non encore le fond. Le visage du roi a été corrigé et la



Fig. 63.

couleur est posée un peu en retrait du trait dessiné, ce qui adoucit l'acuité du profil; sa couronne est dessinée deux fois : un grand trait très simple d'abord, puis un large trait pâle qui suit ce premier tracé en le détaillant à la partie antérieure.

La couronne d'Hathor est massée en cinabre pur très frais et assez rare de ton (les couleurs rouges habituelles sont dans la gamme des ocres, oxyde de

fer plus ou moins pur, cf. p. 40). Son œil est déjà indiqué en noir et blanc, mais non sa perruque; le trait a été légèrement corrigé et affiné au menton et au cou.

Les hiéroglyphes entre les deux personnages sont à tous les états du travail; simplement dessinés ou déjà couchés en couleur; l'hiéroglyphe d'Hathor est dessiné, puis le fond en est passé au lait de plâtre épais, mais l'oiseau n'a pas été redessiné.

Ce fond blanc de l'hiéroglyphe, l'œil de la déesse et son costume, sont les seules taches blanches du motif qui n'a pas de fond blanc. Nous ne pouvons pas dire si le fond aurait été blanc, posé après ou s'il aurait été coloré; au commencement de la XVIII[e] dynastie les fonds gris ou bleus ne sont pas rares (tombeau 88, p. 131 et pl. IX, B).

La trace de carreaux entre les deux personnages n'a pas servi pour les hiéroglyphes qui ont leurs lignes verticales de construction différentes.

5° Deuxième chambre. B'. Partie droite de la paroi.

Sujet. — Un personnage présente des offrandes entassées devant lui (celles-ci finies de peindre); trois aides ou scribes le suivent, en trois registres superposés. Le personnage principal, tourné vers la droite, la main droite à la hauteur de l'épaule, présente une oie qu'il tient par la naissance des ailes; son autre main offre une touffe de papyrus et trois situles (pl. XX).

Technique. — Le motif du personnage principal est dessiné à l'aide de carreaux de proportions, mais ces carreaux sont très irréguliers et sont encore un exemple de cette liberté dans la préparation du travail que nous constatons partout dans la nécropole. Un examen rapide du motif montre tout de suite la grande diversité de ces carreaux, dont aucun n'est strictement carré, ni semblable à un autre.

La figure est bien établie sur dix-neuf unités en hauteur mais seulement sur un peu plus de deux unités en largeur (à la taille), tandis que la règle semble être de deux unités et demie. La figure tout entière est donc très mince.

Le fond blanc est passé autour d'elle, mais s'arrête par une ligne verticale devant les trois petits personnages qui débordent cependant un peu sur ce fond, ce qui indique qu'ils furent dessinés après, et dessus. Ils sont dessinés à l'aide de quatre lignes de repère : ligne de base, des genoux, des épaules et sommet du crâne.

La même irrégularité de mesures qui se manifestait dans le tracé des carreaux du personnage principal se retrouve ici dans les rapports des lignes qui

tracent les trois personnages; si la taille de ceux-ci est sensiblement la même, les deux lignes intérieures (genoux et épaules) sont à des hauteurs bien différentes par rapport aux lignes de bases. Aussi le scribe ne les a-t-il pas suivies exactement, l'épaule du premier personnage est coupée par la ligne qui devrait la limiter à la partie supérieure, comme c'est le cas pour les deux autres. Et le troisième a les genoux nettement plus bas que la ligne de repère qui semblerait en indiquer la place.

6° Deuxième chambre. D'. Toute la paroi.

Trois parties très distinctes.

a) Au milieu de la paroi.

Sujet. — Chasse au boumerang et pêche au harpon (pl. XXI)[1]. Scène très classique — Souemnout représenté deux fois sur deux barques séparées par le grand fourré de papyrus. A gauche il chasse au boumerang, à droite il pêche au harpon. C'est une copie graticulée, ou plutôt ce sont plusieurs copies de motifs différents juxtaposés pour former l'ensemble.

Technique. — On pourrait croire que ce motif très usuel avait ses modèles et qu'on le trouvait dans les papyrus de croquis que les ateliers avaient à leur disposition.

Cette grande scène apporte de nouveaux éléments à une telle étude.

En étudiant les carreaux qui ont servi à dessiner ces motifs, nous constatons que les lignes qui les forment ne se prolongent pas exactement. La négligence égyptienne pourrait être invoquée, mais les deux Souemnout, chasseur et pêcheur, correspondent exactement entre eux. Les personnages féminins qui sont derrière chacun des Souemnout ne semblent pas faire partie du même motif, et un nouveau réseau a été tracé pour eux. La scène se décompose donc en plusieurs parties dessinées chacune indépendamment des autres.

1° Les deux Souemnout sont tracés au moyen des carreaux de proportions, et le scribe les a équilibrés comme taille et comme proportion; le bouquet de papyrus était tracé sur le même réseau. Les carreaux correspondent assez bien, mais le motif tout entier oblique très légèrement vers la gauche, comme les lignes de construction.

[1] W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 294.

2° Les personnages féminins, femmes ou filles, derrière eux, devaient être commandés d'une taille déterminée par rapport au maître et ainsi ne pouvaient pas être prévus sur les modèles d'ensemble. La personne de droite est dessinée sur un réseau de quinze carreaux en hauteur, celle de gauche sur un réseau de dix-sept carreaux. Ce ne sont donc pas des carreaux de proportions, mais les copies graticulées de deux modèles différents et traités différemment.

3° Quant aux jeunes filles qui sont accroupies sur les barques, elles sont dessinées en même temps que le motif du chasseur ou pêcheur dont elles dépendent étroitement comme un motif décoratif accompagnant toujours la scène.

b) Partie droite de la paroi.

Sujet. — Scènes de préparation et de présentation du vin, en quatre registres (pl. XXII).

1er registre. — Le foulage aux pieds dans la cuve, par quatre vignerons; un cinquième puise dans une jarre avec un vase long qu'il tient à deux mains pour le retirer. Derrière lui, deux énormes jarres, et un grand ureus (Renenoutet?) dressé sur un coffre.

2e registre. — Quatre serviteurs s'avancent vers la droite, portant des jarres et des pots, sur l'épaule ou à la main; un arbuste se dresse entre le premier et le deuxième.

3e registre. — Un serviteur et une servante, séparés par une grande jarre posée à terre, présentent, tournés vers la droite, les petits vases qu'ils ont en mains; derrière eux deux serviteurs, séparés également par une jarre, mais se faisant face, semblent se présenter l'un à l'autre les petits vases qu'ils élèvent en l'air.

4e registre. — Trois serviteurs s'avancent vers la droite, en portant dans chaque main un petit vase qu'ils élèvent et présentent à un quatrième personnage, peut-être un surveillant qui leur fait face et tient une baguette dans la main droite, et une grande jarre posée à terre sépare ce surveillant du premier serviteur; une autre est dessinée entre les deux derniers.

Technique. — La mise en place est faite très vite et le lait de plâtre du fond est passé. Le dessin est rapide, très sûr de soi, et assez souple et expressif. Il ne semble pas avoir été travaillé sur mise aux carreaux mais nous retrouvons des points de repère sous forme de traits horizontaux à différents endroits de la partie gauche, et un trait vertical qui semble avoir donné l'aplomb du dernier serviteur foulant le grain à droite (1er registre).

Chaque registre a ses lignes de repère propres, et forme un tout. Du reste, sans mesurer les hauteurs différentes où passent ces lignes, un premier examen révèle tout de suite les différentes proportions des personnages sur les différents registres; le premier personnage du deuxième registre a une bonne proportion de sept têtes et demie environ; le premier personnage du troisième registre a une proportion de huit têtes et demie, et au quatrième registre, la proportion du premier personnage n'est plus que six têtes trois-quarts. Et les autres personnages de chaque registre ont sensiblement les proportions de chaque premier personnage de gauche.

Les lignes horizontales de repère sont aux hauteurs suivantes :

2e registre : milieu de la jambe du premier personnage;

au-dessus du genou du premier personnage;

sous la ceinture du premier et du deuxième personnage;

milieu du buste du premier et du deuxième personnage;

milieu de la masse surmontant le vase sur l'épaule du premier personnage.

Il n'y a pas de lignes de repère pour le visage, mais les deux dernières lignes sont séparées par une distance double de celle qui sépare les quatre premières entre elles; si nous divisons par deux la distance entre la quatrième et la cinquième ligne, la ligne manquante se trouvera établie bien au-dessous de l'œil, à la partie inférieure du nez. Cette constatation seule exclurait l'idée de carreaux de proportions.

3e registre : à mi-cuisse du premier personnage;

légèrement au-dessus des aisselles du premier personnage.

4e registre : à mi-jambe du premier personnage, au milieu du corps de la première jarre, et au milieu de la jambe gauche du deuxième personnage;

au-dessus des genoux du premier personnage et au tiers supérieur de la masse qui surmonte la jarre;

à la ceinture du premier personnage et au milieu des deux vases qu'il tient de la main gauche;

aux aisselles du premier personnage;

à la hauteur de l'œil du premier personnage et la base du nez du deuxième. (Cette ligne est bien horizontale, mais le deuxième personnage est un peu plus grand que le premier.)

Enfin, au premier registre, quelques lignes traversent de même le motif du serpent dressé sur son coffre et des deux jarres, sans aller jusqu'au motif des

fouleurs de grains. Les deux lignes du pressoir ne correspondent même pas aux lignes du coffre de la première jarre.

De tout cela il semble qu'on puisse conclure à une copie très librement interprétée d'un ou plutôt de plusieurs motifs réunis pour former un tout. Chaque registre a été fait avec ses proportions et ses repères très différents les uns des autres, l'habileté du scribe négligeant de compléter le réseau de lignes. Ces petites figures sont du reste très expressives et très vivantes malgré leurs proportions si différentes et quoiqu'elles suivent strictement les conventions égyptiennes de dessin descriptif.

c) Partie gauche de la paroi.

Sujets. — Apport et présentation des produits de la pêche.

1° Un serviteur, tourné vers la gauche, présente dans chaque main des poissons accrochés à un cordon non encore dessiné (fig. 64).

Les deux bras sont à demi pliés, les poings à hauteur des épaules. La main droite présente deux gros poissons; la main gauche est chargée de six poissons plus petits, disposés en grappe.



Fig. 64.

Technique. — Tandis que le groupe double des poissons garde les traits horizontaux et verticaux qui forment des carreaux de copie, il semble que le serviteur soit établi sans l'aide d'aucun point de repère, dont les traces se verraient sur le crâne non encore couvert de peinture rouge, et réservé pour le noir de la perruque, suivant l'habitude.

Nous sommes donc en présence de deux techniques; le serviteur est dessiné en copie libre ou de souvenir, par un scribe très sûr de lui qui semble même avoir directement posé les masses de couleur rouge sans dessin préalable.

Quelques traits très souples arrêtent les épaules et détachent le bras gauche de la masse rouge de la poitrine. Un trait fin délimite le crâne et le pagne. Quant aux poissons, ils sont sans doute copiés très soigneusement sur un modèle de papyrus; ils sont dessinés sur leurs carreaux de repère, à part du serviteur, et probablement avant lui, car les bras sont établis en fonction du groupe des offrandes.

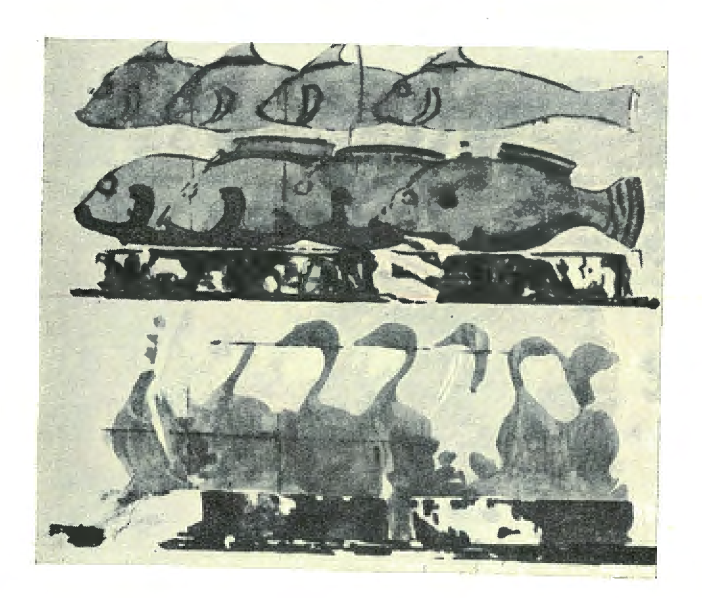


Fig. 65.

Le lait de plâtre est passé autour des poissons et du serviteur. Sur le pagne la couche en est très épaisse et donne un blanc pur.

2° Un groupe de poissons et un autre d'oiseaux d'eau : sept canards sur de l'eau, en premier registre, et huit poissons en deux groupes, également sur l'eau, en deuxième registre (fig. 65).

Technique. — Poissons et canards sont dessinés par ce procédé très rapide souvent utilisé pour les masses d'offrandes ou les motifs faciles, et qui consiste, sur quelques points de repère rapidement marqués, à passer directement le lait de plâtre du fond en réservant les sujets à représenter.

Les poissons sont donc ainsi réservés, puis redessinés de quelques traits rapides, un peu gros, et enfin détaillés avec un ton ocre rosé posé en larges masses ou traits. Peut-être s'inspirent-ils de modèles analogues à la carpe sur ostracon, du Musée de Berlin [1].

Les canards sont à peine ébauchés, le lait de plâtre est juste passé pour délimiter la forme des oiseaux. Cinq d'entre eux sont tournés vers la gauche; les deux derniers, à droite, sont tournés vers la droite et mis en place très sommairement.

Une large bande bleu vert, sous chaque motif, était l'indication de l'eau sur laquelle ou dans laquelle vivent canards et poissons.

Il ne semble pas que les carreaux qui restent en place aient servi à dessiner

[1] H. Schäfer, *Ægyptische Zeichnungen auf Scherben*, dans le *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, Berlin 1916, p. 28 et 49, n° 21 (inventaire 3.312).

le motif; ils sont dessinés dessus, et non dessous, puisque par endroits les lignes rouges sont visibles sur des teintes déjà posées (mâchoire du deuxième poisson) ou sur le lait de plâtre (entre les têtes des canards, etc.).

Nous avons un autre exemple de lignes de repère, passées sur le motif, avant qu'il ne soit colorié complètement, au tombeau n° 201, paroi B. L'hypothèse d'une vérification ne peut guère être retenue; les scribes égyptiens travaillaient avec une grande sûreté de main et n'avaient pas le loisir de vérifier les mesures et les proportions des motifs d'animaux dans des tombes peintes. Ces lignes et carreaux sont tracés après la mise en place et avant le complet achèvement du motif; peut-être sommes-nous en présence de carreaux de copie destinés à aider la reproduction rapide d'un motif improvisé et qu'on voulait garder comme modèle dans les papyrus albums? Ces lignes de surcharge devaient disparaître sous les couleurs et les détails qui les recouvraient; et l'arrêt du travail dans la tombe les a laissées visibles.

7° Troisième chambre, petites parois H et H'.

Sujet. — Apport des offrandes dans la tombe.

H, à gauche de la porte en entrant (pl. XXIII, A).

Trois registres. Dans chacun, un serviteur marche vers la droite, en présentant des deux mains un plateau supportant : Au premier registre, des pains, des jarres et une botte d'oignons. Au deuxième registre, une statuette féminine. Au troisième registre, une statuette masculine. Un bouquet de lotus (une grande fleur et deux boutons) est, en outre, accroché au bras gauche de chaque serviteur.

H', à droite de la porte (pl. XXIII, B).

Trois serviteurs, et trois registres. Les serviteurs sont tournés vers la gauche et portent le premier des pains, des jarres, des oignons, et un bouquet autour du bras droit : c'est l'équivalent du personnage du premier registre de H.

Les deux autres sont un peu différents et ont quitté le geste rituel avec lequel les quatre premiers présentaient leur plateau.

Le serviteur du deuxième registre de H' présente un vase de la main droite et tient contre sa poitrine les tiges raides d'un bouquet de papyrus; il conduit devant lui un veau blanc. Au troisième registre, le serviteur présente un vase de la main droite et tient de la main gauche un plateau avec trois pains coniques à la hauteur de son épaule, des lotus sont accrochés à ses deux bras, une jarre est posée devant lui.

Technique. — Dessin conventionnel qui est la copie correcte de modèles.

Le dessin a été établi, puis un lait de plâtre passé sur les fonds escamote une partie du dessin que l'application de la couleur rétablira.

Cette couleur (en ocre rouge très foncé) est posée sur les serviteurs du premier et du deuxième registre de H'.

Au troisième registre, la couleur est posée sur le buste, le visage, les bras, la jambe en avant; l'autre est restée de la couleur du fond. Les pagnes, les pains, les fleurs de lotus et le veau sont couverts d'une deuxième couche de blanc pur qui détache ces objets sur le fond blanc moins vif.

Il n'y a pas de rouge ocre en H. Les trois personnages de la paroi H sont très différents de taille. Celui du premier registre est plus grand que celui du deuxième registre (1/7e de la taille environ) et celui-ci est également plus grand que le personnage du troisième registre, mais dans une proportion moindre (1/9e de sa taille seulement).

Or, à la paroi H', les trois personnages sont de taille sensiblement égale avec cette remarque que le deuxième est légèrement plus grand que le troisième et plus petit que le premier. Peut-être est-ce volontairement que les personnages sont de plus en plus petits, à mesure qu'ils s'éloignent du spectateur (le premier registre étant toujours considéré comme le plus proche de celui qui regarde).

Ces motifs classiques d'apport dans la tombe, si connus et employés que les scribes les possédaient parfaitement, se dessinaient toujours avec des registres sensiblement égaux. Peut-être ici, la diminution involontaire et légère des tailles du premier au troisième registre de H' dessiné le premier a-t-elle conduit à faire une différence très sensible, pour exagérer cette tendance et avoir ici un rudiment de perspective en H.

Le scribe observateur ou artiste, bridé par les règles du dessin égyptien, essayait quelquefois d'y échapper. Sommes-nous ici en présence d'un parti volontairement pris? C'est possible, sans qu'on ose encore l'affirmer.

Publication. — Alan H. Gardiner, *Tomb of Amenemhēt* (n° 82), p. 12, n. 3.

TOMBEAU N° 101.
CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nom effacé........................ Sommelier royal pur de mains.
Règne d'Amenophis II................ XVIIIe dynastie.

Parois. — Rien de caractéristique dans la préparation des parois, qui sont dressées suivant le procédé le plus habituel avec un pisé ordinaire, puis finies avec un pisé très fin peint en jaune gris clair.

Préparation. — Il n'en est pas de même du style et du procédé de dessin qui est tout à fait rare. Rouge sur le fond du pisé grisâtre clair, et assez foncé, ce dessin est rehaussé de blanc, à larges coups de pinceau. Il n'y a pas trace de carreaux ni de repère (beaucoup de perruques sont inachevées).

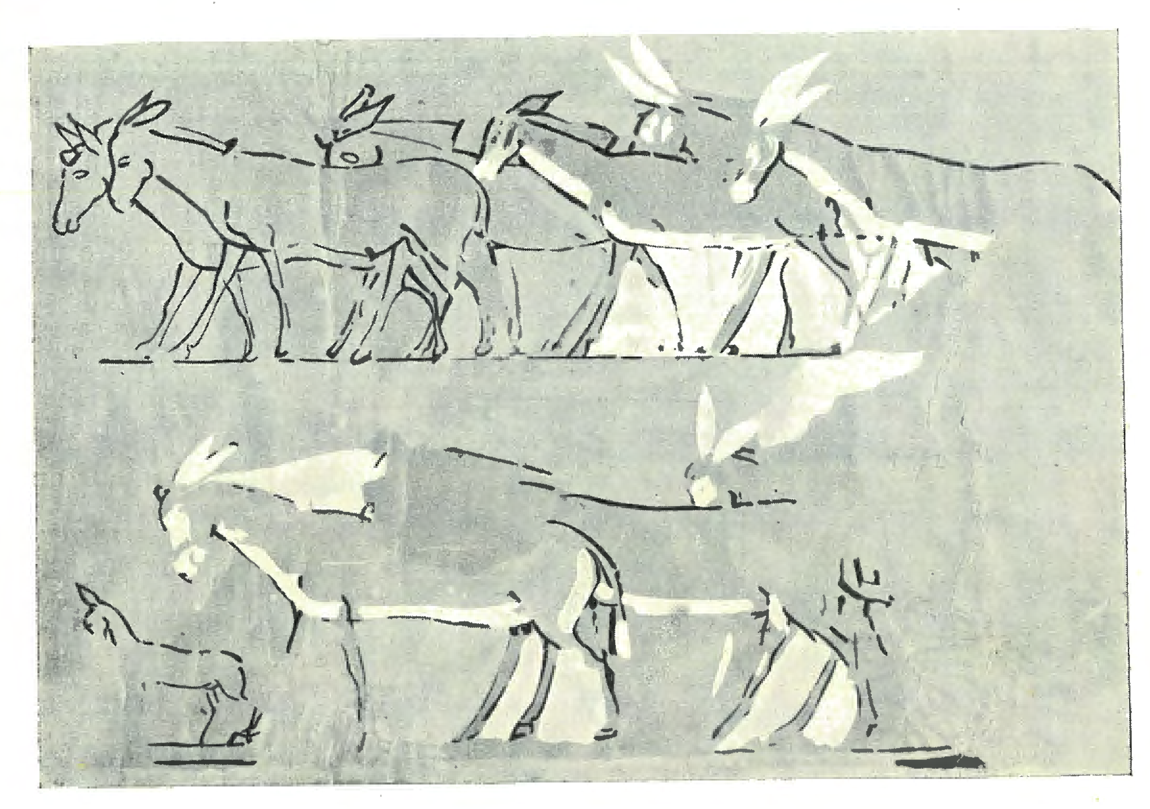


Fig. 66.

Ébauches. — 1° B', à droite du quatrième registre.

Sujet. — Un troupeau d'ânes en deux sous-registres; six animaux à la partie supérieure, trois seulement précédés d'un ânon à la partie inférieure (fig. 66).

Technique. — Les ânes sont dessinés en rouge; ils sont tous de profil (ou plutôt en projection sur plan latéral), ce qui est l'habitude, mais avec les deux oreilles apparentes pour mieux marquer le caractère de la tête.

Les bêtes sont de proportions très différentes entre elles; les jambes sont enchevêtrées bizarrement.

De larges touches blanches soulignent certains traits rouges au cou et au ventre de quelques ânes; d'autres remplacent franchement le trait rouge, là où

il est oublié (oreilles et détails des têtes aux deux derniers ânes du sous-registre supérieur, et des premier et troisième au sous-registre inférieur, ligne du ventre du deuxième âne du sous-registre inférieur). Une partie du fond est aussi posée sous les ânes, pour réchampir le dessin des jambes.



Fig. 67.

Ce procédé est très rare, de finir en blanc un dessin rouge, au lieu d'employer un autre rouge. Ce ne semble pas, du reste, être une nouvelle façon d'établir un motif, mais plutôt, le blanc, ici, est traité comme une couleur ordinaire et déjà posé à sa place, autour des nasaux et des yeux au ventre des bêtes; en même temps, le scribe qui posait ces taches s'est servi du blanc qu'il tenait pour indiquer les oreilles qui n'avaient pas été faites, ou insuffisamment indiquées, et pour débrouiller le dessin des jambes.

2° B'. Au premier registre; dans la scène de la moisson.

Sujet. — Un surveillant de la moisson assis sur un tas de blé (fig. 67).

Technique. — Quelques traits rapides ont donné la silhouette, et les deux principales couleurs, le jaune et le blanc, ont été immédiatement appliquées, en finissant de délimiter le dessin : le jaune sur le tas de blé, le blanc sur le fond et le pagne; la couche blanche est plus épaisse sur le pagne.

3° A gauche et un peu au-dessous du troupeau d'ânes, trois groupes de carreaux sont dessinés assez proches l'un de l'autre, mais à trois places différentes. Quelques traits semblent indiquer le commencement d'un motif floral.

TOMBEAU N° 104.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Thoutnefer . . . . Scribe royal.
Règne d'Amenophis II ou de Thoutmôsis IV XVIII

Le calcaire est très sommairement travaillé, ce qui rend nécessaire, après le pisé qui comble les cavités, l'emploi d'une couche épaisse de pisé-mortier, puis une seconde de plâtre pour égaliser le tout (la couche de plâtre atteint 4 ou 5 millimètres d'épaisseur).

Le pisé est de couleurs différentes selon les parois. Il y a du pisé brun, du pisé gris assez fin, du pisé gris foncé, du pisé rosâtre; ces pisés si différents n'ont pas été faits ensemble, mais chacun pour son compte pour la paroi sur laquelle ils sont appliqués.

Préparation. — Assez joli style. Le lait de plâtre est passé préalablement et les carreaux de proportions sont appliqués dessus. Comme il arrive souvent, les frises sont préparées à part.

Ébauches. — C'. Toute la paroi.

Sujet. — Les chasses du maître, dans les fourrés de papyrus. A gauche, Thoutnefer brandit le harpon, à droite, il lance le boumerang; entre ces deux représentations, le fourré de papyrus. La mutilation de la paroi empêche de retrouver les personnages secondaires [1].

Technique. — Motif entièrement graticulé. Les carreaux devraient avoir une mesure constante. E. Mackay [1] adopte pour ce tombeau la mesure 3 cm. 7; ce ne peut être qu'une moyenne prise entre toutes les largeurs différentes. Voici quelques largeurs relevées au hasard : 3 cm. 5, 3 cm. 6, 3 cm. 3, 3 cm. 8, 4 cm., etc.

Le mur tout entier est graticulé, et les deux personnages sont posés à égale distance et s'équilibrent bien. Les couleurs sont en partie posées mais pas le fond, ce qui laisse apercevoir les lignes de construction.

Le pied de Thoutnefer, à droite, a été corrigé par la peinture et la cheville est plus mince qu'elle n'était indiquée tout d'abord.

(1) E. Mackay, *Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis*, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, t. IV, 1917, p. 82.

TOMBEAU N° 108.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nebseny .... Premier prophète d'Onouris.
Règne de Thoutmôsis IV............... XVIII[e] dynastie.

Parois. — Deux couches de pisé-mortier avant le lait de plâtre. La première couche est blanche, obtenue avec le calcaire broyé du tombeau même. Un deuxième pisé-mortier un peu plus foncé jaune très fin recouvre le premier pisé et supporte le lait de plâtre passé personnage par personnage.

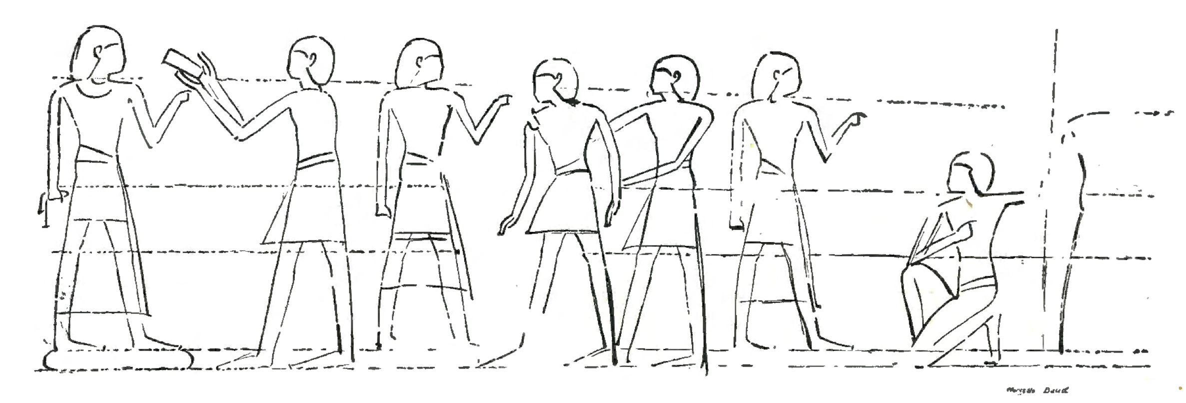


Fig. 68.

Préparation. — Procédé habituel, dessin au trait rouge ocre sur le pisé-mortier; les blancs passés ensuite, tant sur le fond que sur les détails en blanc des costumes et des accessoires; puis les couleurs, puis les noirs; pas de graticulation. Dessin copié ou imaginé et réalisé à l'aide de quelques lignes horizontales de repère.

Ébauches. — 1° C. Très haut sur la paroi, au quatrième ou cinquième registre, si la division en registres était faite.

Sujet. — Trois statues adorées par quatre personnes (fig. 68).

A gauche, une statue reçoit une libation d'un personnage debout, puis une deuxième statue voit s'incliner devant elle un personnage les bras ballants, qu'un autre personnage derrière lui appréhende à l'épaule. Enfin, une troisième statue est adorée par un personnage agenouillé, la main droite à la poitrine; le bras gauche est horizontal à la hauteur de l'épaule et indique que la main gauche aurait été levée en geste d'acclamation, si le scribe l'avait dessinée.

Une quatrième statue est commencée : la ligne du dos seule est faite et la ligne des épaules indiquée.

Technique. — Trois lignes de repère indiquent la ligne de base, la hauteur des genoux, le milieu des corps; une quatrième passe à la hauteur de la base du cou des statues, du menton pour les deux personnages debout, et à la base de l'oreille du personnage incliné. Une cinquième ligne de repère marque la partie supérieure du socle des statues. Le personnage agenouillé utilise deux des lignes de repère (la ligne des genoux indique sa taille et la ligne du milieu des corps la base de sa mâchoire). Il n'y a pas de repère pour le haut du crâne. Ces lignes sont pointillées comme la plupart des traits de construction; elles sont interrompues après la deuxième statue; cette première partie, où sont dessinés la première statue, son officiant et la deuxième statue, a dû être faite d'abord, le scribe se réservant de continuer plus loin en prolongeant les lignes de construction. Nous avons là encore un exemple de travail commencé sans plan préalable. Ces lignes étaient loin d'être horizontales, et il est probable qu'en voulant les continuer le scribe s'aperçut de l'obliquité de ces lignes, car la deuxième partie est corrigée et, après une interruption, les lignes deviennent presque horizontales. Une ligne verticale arrête la scène après le personnage accroupi.

De ce que les statues sont sur un socle et les personnages sur la ligne de base, les crânes étant sensiblement à la même hauteur, il s'ensuit que les proportions sont atteintes ou sont faussées, soit pour les personnages, soit pour les statues. Le scribe égyptien a pris un moyen terme en attribuant sept têtes aux statues, et huit aux officiants, au lieu de sept et demie qui étaient les proportions de l'époque. La différence porte tout entière sur les jambes des personnages, qui sont beaucoup trop longues.

Les proportions semblent avoir peu préoccupé le scribe du reste, puisque nous voyons les bras droits des trois statues très inégaux de longueur.

Ce manque de précision des mesures donne un croquis assez vivant; les profils massés d'un trait au lieu d'être dessinés tout de suite, certaines corrections pendant le travail, font penser à un dessin cherché et non copié. Une copie serait plus juste et les points de repère n'en seraient pas si fantaisistes.

2° D. — 1[er] registre.

Sujet. — Une longue théorie d'hommes d'abord, de femmes ensuite, portant des offrandes florales.

1° Les serviteurs — finis sauf les noirs des perruques et des yeux [1].

2° Cinq servantes se suivant portent : la première un grand plat, la deuxième un oiseau et trois fleurs de papyrus, la troisième un petit vase et une guirlande



Fig. 69.

de fleurs, la quatrième une grappe de fruits et une sellette basse supportant des fleurs de lotus, la cinquième une sorte de sac (fig. 69).

Technique. — Une seule ligne passant à la hauteur de la taille des deuxième, troisième et quatrième servantes sert de repère avec la ligne de base.

Dessin conventionnel et rigide. Les figures ne sont pas d'aplomb et penchent légèrement en arrière.

Les lignes, sauf celles des visages, ne sont ni très souples ni très vivantes; quelques repentirs au cours du travail semblent prouver qu'il s'agit là d'un dessin imaginé et non copié, mais le scribe était loin de posséder la sûreté nécessaire.

[1] W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 339.

TOMBEAU N° 115.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nom et titres perdus.

Parois. — Calcaire très friable recouvert d'une épaisse couche d'un pisé grossier sommairement épannelé.

Préparation. — Pas de lait de plâtre mais une couche jaune clair sur laquelle le dessin est fait directement; aucune trace de point de repère.

Ébauche. — 1° D. Toute la paroi.

Sujet. — Adoration du roi et de la reine à Horus (pl. XXIV). Les personnages sont presque de grandeur naturelle.

La statue d'Horus est assise sur un siège très simple, derrière lequel se tiennent Maat et une autre déesse, peut-être Hathor.

Devant Horus, un petit guéridon supporte un grand vase et une fleur de lotus. Une colonne à droite et une à gauche placent cette scène dans un naos, mais la partie supérieure n'en est pas faite et aucun entablement ne réunit ces deux colonnes (papyriformes à bouton fermé). Devant le naos il y a un amas d'offrandes sur quatre petits guéridons. Le roi présente ces offrandes, il tient l'encensoir de la main droite, et de la main gauche fait avec un vase *hesi* une libation sur un cinquième guéridon. La reine le suit, en grande robe de cérémonie. Hors du naos, à droite, il y a un *dad* très grand, avec des bras et une couronne d'Amon.

Technique. — Ébauche en larges traits rouges, sans trace de repère ni de carreaux. Les couleurs sont posées en partie ou plutôt ont été posées en ébauchant. Il y a du bleu et du jaune dans les colonnes; les chairs masculines sont rouges et aussi les pieds des déesses, tandis que leur buste est peint en jaune.

Le motif est largement traité, d'un assez beau style; mais le dessin, très habile et très lancé, aurait gagné à être exécuté avec l'aide de mesures précises. La colonne de gauche penche nettement et les guéridons portant les offrandes la jettent absolument vers la droite. Le scribe a dû dessiner les offrandes et les dieux indépendamment l'un de l'autre et ne faire les colonnes qu'après, pour réparer un oubli ou exécuter un ordre. Il n'y avait pas la place de faire la colonne de gauche et elle a dû se glisser entre les offrandes et le socle de la statue d'Horus, et l'absence de couronnement au naos est sans doute la preuve que le

naos a été fait après coup et que nous n'avons pas là un motif d'une seule inspiration.

Le plafond et le dessus de porte A A' sont ébauchés par de larges masses de couleurs.

TOMBEAU N° 130.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

May .... Maître du port de la Cité du Sud.
Règne de Thoutmôsis III (?)........ XVIII° dynastie.

Parois. — Tombeau de dimensions médiocres. Le calcaire est recouvert d'une couche de gros pisé. Le plâtre-stuc presque blanc qui égalise le tout est d'épaisseur très inégale. Le dessin est fait directement sur ce plâtre-stuc à peine jaunâtre.



Fig. 70.

Préparation. — Le mauvais état de conservation du tombeau ne permet pas de dire si le travail était partout le même qu'en B, où il est d'un procédé rare avec très peu de lignes de construction et un fond gris réchampi en deux couches autour des motifs.

Style quelconque, graticulation par endroits.

Ébauches. — 1° B. Registre inférieur près de la porte.

Sujet. — Trois guéridons supportant chacun une fleur de lotus, au premier registre, et au-dessus, un personnage présentant l'offrande devant une sellette basse, et un meuble massif à quatre pieds, qui est sans doute une table d'offrandes d'une forme particulière; il y a une grande sellette supportant des jarres derrière le personnage (fig. 70).

Technique. — Les tracés sont à peine indiqués par quelques points de repère, puis un fond gris est passé, réservant les masses et déterminant ainsi les motifs d'un croquis en couleurs.

Autour de chacun des trois guéridons, un large trait de pinceau du même gris réchampit la forme (la corrige sans doute) d'un ton plus foncé qu'à cet endroit.

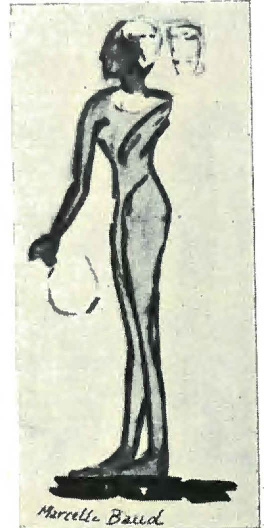


Fig. 71.

Les lotus qui les surmontent ont été faits par un grand triangle blanc, dans lequel on a peint les pétales.

Le personnage du deuxième registre est brun rouge très vif, massé au bout du pinceau, le fond gris ayant réservé d'abord sa forme et son volume. Il en est de même pour les sellettes : la plus petite est déjà peinte, mais la partie supérieure, encore blanche, montre que sa forme, très sommaire, était réservée par le fond gris, presque sans contour préalable; nous pouvons faire la même remarque pour la grande sellette et le pagne du personnage, ainsi que pour la grande table et ce qui la surmonte. Tout y est réchampi par des taches grises sans qu'il soit possible toujours de deviner ce que le scribe copiait. Car il ne peut s'agir que d'une copie habile; le scribe ne pouvait pas poser de telles taches sans savoir exactement à quoi elles correspondaient, et l'imagination aurait été en défaut souvent par ce procédé (voir un autre exemple de procédé par taches posées d'un coup au tombeau 42 I', fig. 38).

2° B. Registre inférieur, près de l'angle de C.

Sujet. — Une jeune esclave, tournée vers la gauche, tenant de la main droite un miroir, la main gauche tenant un vase ou gobelet à la hauteur de l'épaule; elle est nue, sans perruque ni ceinture, le collier rond est indiqué (fig. 71).

Technique. — Le fond gris est passé sans doute avant tout, puis la couleur ocre rose est passée sur tout le corps en réservant le crâne pour une couleur noire de perruque ou de cheveux, et le collier arrondi sous le cou. Quant au visage et au cou, ils sont massés en ocre jaune très foncé.

La place du gobelet est réservée aussi de la couleur du plâtre jaunâtre.

Le plâtre-stuc, à ces places, du gobelet, du collier et du crâne, garde encore la trace des carreaux de copie qui ont servi à dessiner le motif.

Un trait très épais mais juste et souple entoure la figure tout entière, sauf

au crâne. Le bras gauche est replié vers l'épaule dans une recherche de mouvement qui n'est malheureusement pas poussée assez loin, puisque le bras est à peine indiqué et que nous ne voyons plus la main.

Publication. — Scheil, *Quatre tombeaux thébains*, dans les *Mémoires de la Mission française*, t. V, p. 452 à 543.

TOMBEAU N° 139.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Payry...................................... Prêtre.
Règne de Thoutmôsis IV......................... XVIIIe dynastie.

Parois. — Procédé habituel de pisé pour combler les cavités du calcaire; la couche de plâtre-stuc est assez épaisse.

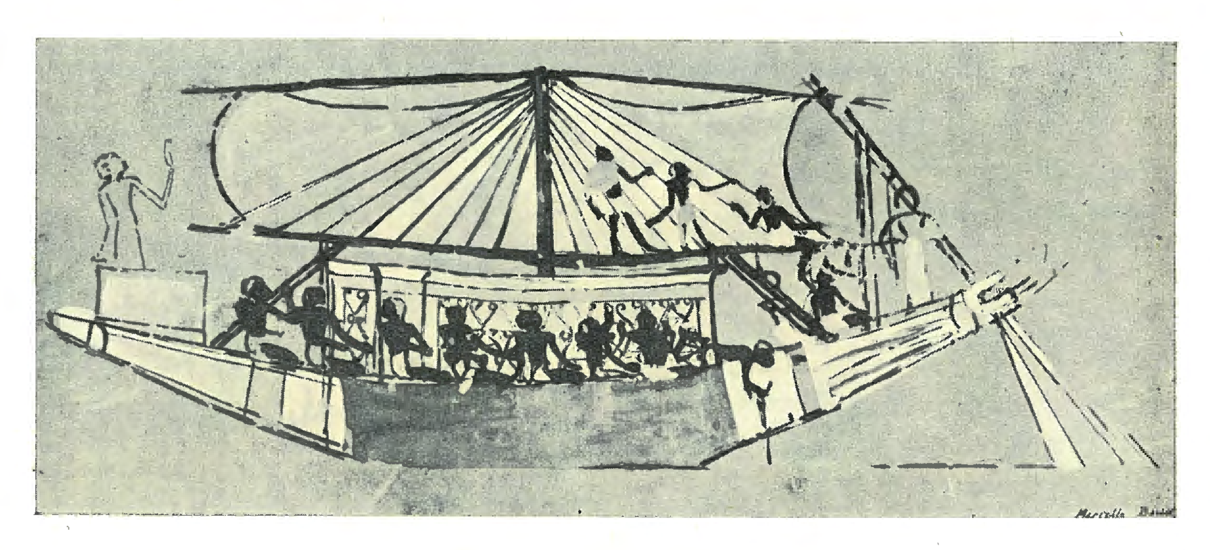


Fig. 72.

Préparation. — Dessin très fin et jolies scènes. Pas de carreaux dans les parties effacées ou ébauchées où on pourrait les retrouver, mais il y en avait peut-être, que nous ne voyons pas, sous les fonds encore en place.

Ébauche. — C'. — 1[er] registre.

Sujet. — Le quatrième bateau funéraire, à gauche (fig. 72).

Bateau à voile avec une cabine décorée et quatorze hommes d'équipage : huit rameurs, un pilote à la proue, un timonier près des rames-gouvernails et quatre matelots occupés à la manœuvre de la voile et de ses cordages multiples.

Technique. — Le bateau a été dessiné très rapidement en indiquant les masses principales qui ont aussitôt été passées au lait de plâtre très blanc, sauf la partie centrale de la coque, peinte en jaune ocre. Le fond gris pâle a été fait en même temps que ce premier travail de blanc.

Les détails sont ensuite dessinés minutieusement en ocre rouge sur le fond blanc (cordages de la voile, motifs décoratifs de la cabine) et les personnages passés à l'ocre rouge, en même temps sans réserve, pour l'œil, et avec peu de souci de réserver les perruques. Le trait corrige souvent la place du blanc et du gris (voile et coffre d'avant, par exemple). Le jaune de la coque est ensuite posé, puis le bleu des ornements.

Sauf le pilote et le timonier, tous les matelots sont ainsi déjà peints, au bout du pinceau, avec une verve et un mouvement extraordinaires. Les gestes sont très expressifs et on voit les hommes s'agiter, affairés par leurs discussions ou leur travail, avec un tel entrain que les fautes de proportions, nombreuses ici comme partout ailleurs, ne choquent ni ne gênent.

Les rames manquent, et on ne se les imagine pas dans les mains de ces matelots gesticulant. Le dernier, penché au-dessus du bordage, boit dans le creux de sa main l'eau qu'il puise au fleuve. Le scribe, en établissant ces petits personnages, s'est laissé entraîner par son humour, et les rames n'avaient plus leur place.

Les matelots qui sont dans la voile sont plus attentifs à leur travail, et obéissent au geste avertisseur du pilote : deux sont debout sur le mât transversal, se tenant à un des cordages, et un troisième assis sur ce même mât laisse pendre ses jambes en se cramponnant à un cordage et au bord de la voile. Tous trois sont bien moins fantaisistes que les rameurs. Tout ceci est peut-être volontaire pour exprimer le moment d'une manœuvre de la voile dans lequel les rameurs n'ont rien à faire. Il est difficile et imprudent de conclure.

Publication. — Scheil, *Quatre tombeaux thébains*, dans les *Mémoires de la Mission française*, t. V, p. 582. Description de la barque ébauchée avec le reste de la scène.

TOMBEAU N° 140.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Neferrenpet.......................... Orfèvre et sculpteur de portraits.
Règne de Thoutmôsis III ou d'Amenophis II. XVIIIe dynastie.

Parois. — Pisé-mortier habituel sur le calcaire dégrossi.

Préparation. — Le tombeau est presque entièrement au dernier état du travail; mais il est difficile d'en reproduire les thèmes : la première chambre est pleine de débris. Une ébauche du banquet en B' est visible en partie au-dessus des gravats qui envahissent ce tombeau, dans lequel on entre par un trou pratiqué dans la stèle.

Ce qu'on voit de ce tombeau révèle un style très vivant, et beaucoup moins conventionnel que celui de la plupart des autres tombeaux. Il y a là des scènes extrêmement rares et qu'on ne trouve nulle part ailleurs.

Ébauche. — H'. Les deux registres supérieurs visibles (pl. XXV).

Sujets. — 1° Registre inférieur : une servante coiffe sa maîtresse qui se regarde dans un miroir.

2° Registre supérieur : un esclave fait le lit, dispose le chevet.

Technique. — Dessin massé au bout du pinceau en ocre jaune, plus ou moins foncé, et blanc. Aucun point de repère. Les motifs n'ont pas été dessinés d'abord et couchés en couleur ensuite. Le dessin du contour, au contraire, a suivi l'application des masses de couleur. On en peut voir la preuve dans la pose du domestique qui était d'abord dessiné avec le bras gauche à plat sur le coussin du lit; ce bras est couché en ocre jaune sans contour et le lait blanc du fond posé après et le recouvrant s'est effacé et nous révèle le procédé.

Les mouvements ont à peine été gênés par la descriptive égyptienne. La pose de la jeune femme qui examine dans son miroir l'ajustement de sa perruque est extraordinaire de vie et de grâce et son bras droit est d'une justesse anatomique très observée.

La place des perruques est réservée sur le fond de pisé, mais les pieds du lit ainsi que le profil du tabouret bas de la jeune femme sont déjà indiqués en ocre jaune : cependant ils devaient être peints en noir. Cette grosse négligence de technique est une preuve de plus du dessin très rapide et extrêmement habile du scribe auteur de la paroi, préoccupé seulement d'une impression à rendre et qui y est arrivé.

Le motif de la femme à sa toilette n'est pas nouveau en art égyptien, et était connu des scribes. Celui du tombeau n° 140 n'a donc rien innové; mais si son croquis nous semble intéressant, c'est précisément par la comparaison avec les autres scènes d'inspiration semblable.

TOMBEAU N° 141.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Bekenkhons .... Prêtre d'Amon.
Règne de Horemheb .... XIX° dynastie.

Parois. — Procédé ordinaire de pisé assez bien égalisé sur le calcaire des parois — plan irrégulier (fig. 73).

Préparation. — Style rare quant aux sujets et aux détails; la pleureuse du naos, avec son long voile traînant dans l'eau, le musicien à droite de l'entrée, la tête levée comme pour chanter en s'accompagnant, sont des détails imprévus dans la nécropole et très expressivement rendus.

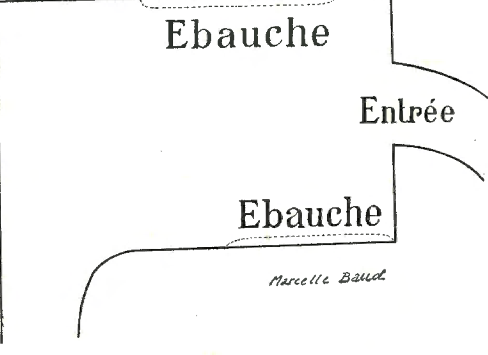


Fig. 73.

Les thèmes sont ébauchés sur le fond de pisé sans lait de plâtre; les blancs sont employés comme une couleur ordinaire. Dessins très souples établis en trois tons : rouge, blanc et noir, cette dernière couleur employée pour les sièges (nous n'avons pas l'habitude de voir du noir posé dès les premières étapes du travail, et l'effet en est aussi heureux qu'inattendu).

Ébauches. — 1° Paroi à gauche après le couloir (fig. 74).

Sujet. — Au premier registre, le maître, assis sur la grande chaise à dossier, est vêtu du pagne long et tient en main le *sekhem;* ses pieds reposent sur une natte très épaisse qui supporte aussi un petit guéridon chargé d'offrandes et une jarre de vin. Sa femme porte la longue calasiris transparente et la grande perruque ornée. Elle est assise sur un tabouret bas, et pose les pieds sur une natte assez mince. Les deux sièges et les deux nattes sont nettement différents.

Le prêtre qui est devant eux, reconnaissable à son crâne nu, porte simplement le grand pagne long. Il tient de la main droite un encensoir allumé qu'il élève à la hauteur de son épaule, au-dessus des offrandes; sa main gauche tient un autre encensoir à demi dissimulé derrière la table d'offrandes.

Derrière lui, la scène se divise en deux sous-registres; à chacun, deux personnages masculin et féminin sont accroupis devant une table d'offrandes (celle

du deuxième sous-registre est accompagnée d'une jarre). Ces personnages sont tournés vers la droite, par conséquent font face au maître et à sa femme.

Au deuxième registre, la même scène est répétée, avec quelques détails différents; la table d'offrandes est plus chargée; le prêtre, en plus du pagne long, porte la longue écharpe de cérémonie sur l'épaule gauche; sa main droite présente les offrandes et ne tient pas d'encensoir. Il n'y a pas de tables d'offrandes devant les personnages des sous-registres.



Fig. 74.

Remarquons qu'ici, contre toute règle, les *sekhem* sont tenus de la main gauche.

Un détail intéressant à noter est la pose de la main droite de la femme, qui est sur l'épaule gauche du maître; elle ne l'enlace pas, comme c'est l'habitude depuis l'Ancien Empire, elle lui touche simplement l'épaule qui est la plus près d'elle.

Technique. — La couleur rouge est employée la première, dessinant les petits personnages et certains détails (crâne, perruque, bâton, le profil de la femme, son bras) et massant directement les bustes, bras, visages, pieds du prêtre et du maître.

Le blanc est employé comme une couleur, il est déposé sur les vêtements, les nattes, le coussin du siège de la femme au premier registre, l'encensoir du prêtre du deuxième registre. Les sièges sont dessinés avec quelques rehauts noirs, sans doute pour indiquer où il fallait poser le noir. Le dessin y gagne en intérêt. Le profil du prêtre du premier registre est simplement massé en couleur ocre rouge, mais très clair et n'a pas été repris. Celui du deuxième registre également, mais la couleur en est un peu plus foncée. Au premier registre le maître est massé en couleur rouge sans tracé préalable; et le profil de sa femme a été dessiné avant l'application de la couleur. Nous avons donc là les différentes manières d'établir un profil, que les Égyptiens employaient également et indistinctement; cette représentation en est la preuve.

2° Paroi à droite après le couloir — 2e registre (pl. XXVI).

Sujet. — Le naos de la momie dans la barque sur le traîneau des funérailles tiré par quatre bœufs. L'attelage est conduit par un bouvier; deux serviteurs chargés de palanches le précèdent. Au-dessus des bêtes et des serviteurs, dans un sous-registre, un prêtre fait les gestes de lamentation des pleureuses, et deux autres répandent de l'eau savonneuse pour le passage du traîneau; chacun de ces personnages est devant un édicule (reposoir ou naos?).

Technique. — La scène est bien ordonnée, il semble presque qu'il y ait un essai de composition (autant qu'il était possible avec les éléments imposés au scribe), tant les masses sont bien équilibrées l'une par rapport à l'autre.

Même procédé que pour l'ébauche précédente, mais sans noir : le blanc employé comme une couleur ordinaire, sur le fond de pisé grisâtre, dessin en rouge et blanc.

La couleur rouge qui arrête le dessin du naos de la barque sur le traîneau, et de tous ses détails (déesses Isis et Nephthys, grands bouquets, etc.) pose directement les masses de couleurs du conducteur de l'attelage. Le groupe des

bœufs est aussi dessiné avec la plus grande liberté, traits et masses de couleur alternant, pour faire un groupe déjà net où nous distinguons très bien les quatre bêtes. Le blanc est posé en masses claires, sur des traits ébauchés peu nombreux, ou même directement (robes des déesses, corps des bouquets, intérieur du naos et momie, pagnes du conducteur et des prêtres du sous-registre supérieur, etc.).

Les trois prêtres et les deux porteurs sont dessinés d'un seul trait, très expressif, que nous trouvons quelquefois dans les ébauches rapides (voir tombeau 165, pl. XXX).

TOMBEAU N° 143.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Nom perdu.................. d'un Chef des maîtres des cérémonies.
Règne de Thoutmôsis IV......... XVIIIe dynastie.

Parois. — Le calcaire fin dans lequel est creusé ce tombeau aurait mérité d'être mieux travaillé; le pisé est lâche et peu solide, sans cohésion. Une mince couche de plâtre-stuc recouvre le tout mais ne peut pas dissimuler le manque de soin de ce travail.



Fig. 75.

Préparation. — Les ébauches sont directement dessinées en ocre rouge sur l'enduit jaune grisâtre du plâtre-stuc. Le lait blanc n'est pas encore posé. Pas de trace de carreaux, ni de repère.

Ébauches. — 1° B. 3e registre, à droite.

Sujet. — Dans les travaux agricoles, l'amas de blé (fig. 75).

Technique. — Bien dessiné, mais très mutilé.

2° B'. A gauche, par terre, sous le 1er registre.

Sujet. — Un cheval caracolant, personnages devant, la tête d'un autre cheval, à droite (fig. 76).

Technique. — Les hommes, esclaves ou écuyers, sont quelconques, dessinés vite et habilement au bout du pinceau, mais le dessin du cheval pose un problème

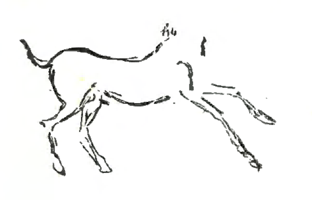




Fig. 76.

très intéressant. Il est établi sans repère ni carreaux, très vite, avec une verve et une vie que nous ne voyons jamais quand les Égyptiens dessinent les chevaux. Les chevaux représentés dans la nécropole thébaine (tombeaux 42, 56, 90) sont raides et cabrés, avec un cou énorme et une ensellure exagérée, dans une pose forcée et très peu naturelle; ici la pose est souple, la ligne d'échine à peine concave, le cou normal.

La disproportion dans les jambes est déjà corrigée (la jambe antérieure droite a deux sabots l'un au-dessus de l'autre, et la jambe antérieure gauche est allongée par quelques traits).

Il s'agit là d'un dessin très cherché, par un scribe qui observait et ne se contentait pas des poncifs que tant d'autres copiaient plus ou moins bien, en exagérant encore les exagérations. Ici le scribe a vraiment cherché à reproduire l'animal, nouveau dans les représentations et peut-être dans le pays. Le croquis est placé au-dessous du premier registre, presque à terre et ne fait partie d'aucune scène; il y a quelquefois des croquis à cette place très basse, dans certains tombeaux (n° 159 par exemple fig. 83), mais ce ne sont que des copies d'apprentis, très maladroites et toujours destinées à être effacées par le lait du fond. Nous ne pouvons pas croire ici à un croquis d'apprenti, malgré l'emplacement choisi. Il semble que c'est un essai, recherche d'un scribe habile mais qui n'était

pas encore sûr de lui et qui devait faire disparaître ces lignes que le hasard ou la négligence des ouvriers a conservées [1].

3° C. Toute la paroi.

Sujet. — Deux personnages assis, le premier sur un tabouret couvert d'une peau de léopard, le deuxième sur un fauteuil.

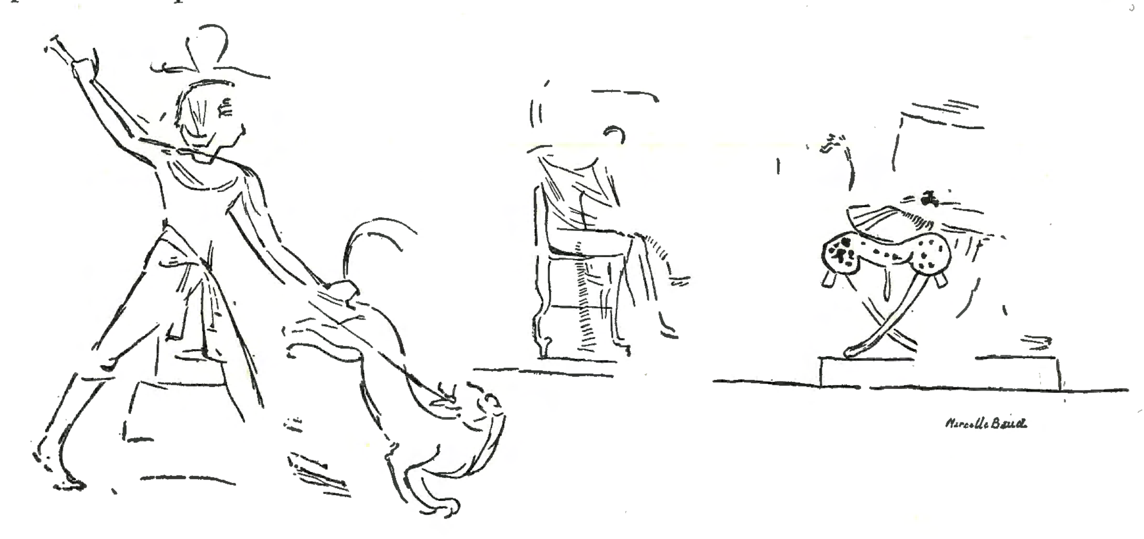


Fig. 77.

Derrière eux, sur un plan plus bas, un personnage royal tue d'un coup de lance un félin qu'il a saisi par la queue (fig. 77) [2].

Technique. — Il s'agit ici de deux projets différents, car les deux personnages assis ne peuvent pas faire partie de la même scène que le personnage chassant.

L'un des projets fut abandonné et le second dessin commencé puis quitté à son tour; le tout est sans doute de la même main, ainsi que l'essai du cheval à la paroi B'.

Ces dessins ne sont pas graticulés; et s'ils sont copiés sur un modèle, c'est avec une grande sûreté d'œil et de main, car il n'y a pas trace de points de repère.

Le personnage (sans doute un roi) qui chasse est dessiné, ainsi que l'animal qu'il subjugue, d'un trait souple et vivant, se corrigeant lui-même au fur et à mesure du travail. Les deux épaules sont établies d'une seule ligne, qui coupe ainsi celle du cou : c'est la seule ligne de construction.

Le motif du roi chassant le lion et le tuant dans la pose si véhémente que nous voyons au tombeau 143 possède au moins un équivalant dans l'ostracon

(1) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. 67 *a*.

(2) Idem, *ibid.*, pl. 68.

de Tout Ankh Amon; la pose est aussi violente, mais elle est loin d'être aussi juste et aussi souple, l'attitude guindée du roi, ses mauvaises proportions (les jambes sont beaucoup trop courtes et les bras mal attachés) nous étonnent dans

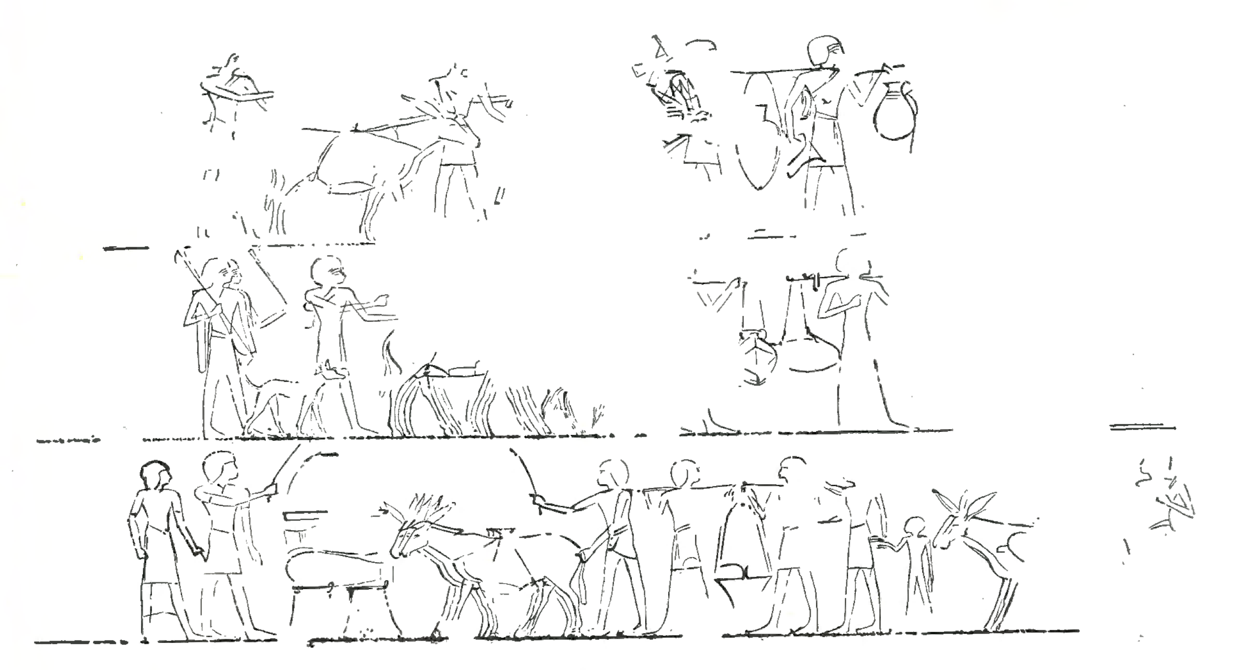


Fig. 78.

un ostracon, les croquis jetés sur les éclats de calcaire étant généralement plus vivants [1]. Ici, c'est le motif sur le mur qui semble dessiné d'inspiration.

Les deux personnages assis sont dessinés aussi d'une façon très souple avec des mollesses de lignes qui font déjà penser à l'art d'Akhenaten (nous sommes au temps de Thoutmôsis IV, un seul règne sépare l'art de ce tombeau de celui de Tell el Amarna). Il suffit d'examiner attentivement les profils des bustes, les lignes parallèles des vêtements, celles qui indiquent la ceinture rayée, et le tabouret en forme de peau de fauve pour penser à l'art nouveau. Il est certain que dès cette époque de Thoutmôsis IV les dessinateurs cherchaient de nouvelles formes et que la réforme d'Amenophis IV n'est pas tout entière son ouvrage, mais était préparée, du moins dans le domaine artistique, depuis deux ou trois générations [2].

4° D'. Les trois premiers registres, à droite (fig. 78).

(1) *The Tomb of Tut-Ankh-Amen discovered by the late Earl of Carnarvon and Howard Carter*, vol. II, pl. II *a*, p. 16.

(2) Même tendance du reste dans les autres arts : voir A. Moret, *Rois et dieux d'Égypte*, p. 66 et 67 sur les thèmes littéraires.

Sujet. — Caravanes d'ânes et d'hommes. Un intendant armé d'un bâton attend les ânes et les hommes qui apportent des jarres et des paniers dont quelques-uns sont déjà déposés devant lui et son assesseur. Deux hommes portent même un arbuste dans un pot.

Aux deuxième et troisième registres, hommes et ânes marchent dans l'autre direction. Ils portent des jarres, des amphores; un chien lévrier les suit.

Technique. — Dessin très sûr de soi; les personnages aussi bien que les animaux sont très expressifs, établis avec quelques traits suffisants pour les poser et les faire vivre. Le personnage qui conduit les ânes au premier registre a le bras gauche attaché à l'épaule dans un essai de profil très intéressant. A part ce détail, le dessin suit les règles de la descriptive égyptienne, mais avec une grande souplesse d'allure où l'on reconnaît le même scribe qui a déjà dessiné les autres ébauches, ou au moins son atelier.

TOMBEAU N° 145.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nebamon .... Capitaine de troupes.
Règne de Thoutmôsis III .... XVIIIe dynastie.

Parois. — La paroi de calcaire est sommairement dressée avec un pisé grossier, qu'un mortier assez fin recouvre. Pas de plâtre-stuc; un enduit jaunâtre très clair, badigeonnage plutôt que couche de peinture, est passé sur tout le mortier et reçoit le dessin.

Préparation. — Celui-ci est en rouge ocre, établi sans graticulation mais avec quelques lignes de repère par endroit. Les scènes ébauchées et les scènes finies alternent sur le mur. Ainsi en B il y a à droite le maître et sa femme assis devant la table d'offrandes : un singe mange un oignon sous leur siège : la scène est finie dans ses moindres détails et tout à côté le mur n'est que préparé, avec seulement quelques lignes rouges de repère déjà tracées.

En D, le maître et sa femme, à très grande échelle et bien terminés, sont précédés et suivis de scènes inachevées. Cette scène principale était finie complètement avant que l'ébauche du reste de la paroi ne soit décidée, puisque nous verrons les personnages des scènes ébauchées déborder sur le fond blanc des

scènes finies, et être dessinés, partie sur le pisé badigeonné, partie sur le fond blanc de la scène achevée.

Ébauches. — 1° D. Extrémité gauche (fig. 79).

Sujet. — Une scène de brasserie. Un ouvrier prépare la bière dans deux grandes jarres, un autre la goûte dans le creux de sa main, un troisième s'éloigne



Fig. 79.

vers la droite et passe une porte en emportant deux jarres; il est dessiné en partie (environ 2 cms.) sur le fond blanc de la scène finie; au-dessus des ouvriers et derrière eux, des vases de différentes formes sont figurés sans ordre visible.

Technique. — Dessin ocre rouge, très rapide. Une seule trace de repère (quatre tirets horizontaux à la jambe gauche de l'ouvrier qui emporte les jarres) ne correspond à aucune mesure égyptienne, et n'est accompagnée par aucune autre; c'est peut-être un accident, la suite des lignes de repère d'une autre scène.

Le trait est expressif et très vivant, corrigé en même temps que le travail; mais le scribe a été gêné par les profils; les bras de l'ouvrier qui travaille au-dessus des jarres sont dessinés deux fois, cherchés, corrigés, sans que le résultat réponde aux efforts du dessinateur, qui avait cependant établi une ligne de dos et d'épaule très souple et très juste pour la pose de l'homme légèrement penché sur sa tâche (voir au tombeau 82 une scène analogue[1]).

[1] DAVIES-GARDINER, *The Tomb of Amenemhet*, pl. XXVI (registre inférieur).

Celui qui goûte la bière est légèrement incliné et le mouvement en est très bien indiqué par la pente des épaules et des attaches des bras. L'épaule gauche étant très fortement plus haute que l'autre, l'effet est très expressif quoique ne s'écartant pas des lois descriptives égyptiennes.

2° D, au milieu de la paroi.

Sujet. — Deux registres d'animaux divers, conduits par des bergers ou bouviers [1].

1er registre. — Deux serviteurs faisant le geste de soumission au maître (main gauche à l'épaule droite et main droite saisissant le coude gauche) précèdent un troupeau de cinq ânes et de deux ânons, un devant les ânes, marchant du même pas, l'autre gambadant au-dessus du groupe. Un berger les suit devant deux sous-registres 1° de quatre porcs et un porcelet, 2° d'oies et d'oisons marchant et becquetant le sol; deux serviteurs, dont l'un porte une oie morte, accompagnent les bêtes.

2e registre. — Deux chevaux s'avancent d'abord, avec cette attitude un peu cabrée et forcée qu'on voit à presque toutes les représentations de chevaux à cette époque (ici elle n'est pas trop exagérée); un troupeau de bêtes à cornes vient ensuite, conduit par un bouvier qui surveille le taureau; les vaches s'avancent placidement (deux cherchent à paître tout en marchant, et deux veaux gambadent au-dessus).

Il s'agit sans doute d'une scène de ferme, de recensement des têtes de bétail devant le maître et sa femme; les animaux ne sont pas en action, ils s'avancent tous, conduits par leurs bergers, devant les maîtres du tombeau, et ils en sont séparés par la scène classique des bastonnades qui accompagne toutes les comptabilités.

Technique. — Le dessin est au trait rouge, très légèrement rehaussé de blanc; aucun point de repère autre que les lignes de base. Le trait est à peine corrigé, la sûreté de main dont les scribes font montre dans le dessin des animaux est tout à fait merveilleuse. Seuls les chevaux et les porcs, que les Égyptiens n'ont pas encore beaucoup l'habitude de représenter, les rebutent un peu et les font hésiter.

Le fond blanc est déjà passé autour des motifs.

[1] J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. II, pl. 69 et p. 63.

3° D. Partie droite (fig. 80).

Sujet. — Les invitées à un banquet ou concert qui n'a pas été représenté.

Quatre femmes assises sur les nattes, dessinées sur le fond de pisé dans la même pose classique, la main gauche au genou gauche, la main droite repliée

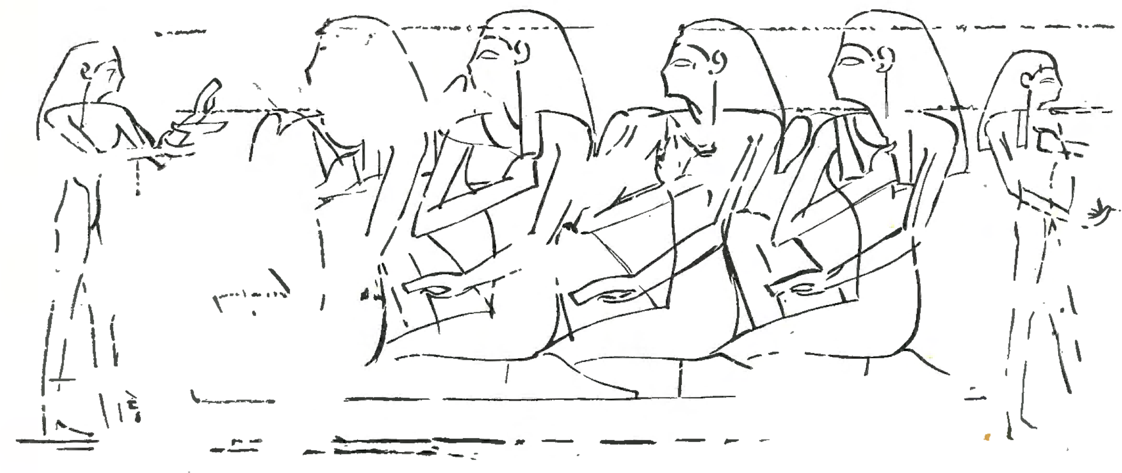


Fig. 80.

sur la poitrine et prenant un bouton de lotus que la deuxième respire et que les trois autres laissent retomber sur leur épaule droite. Une jeune servante nue (dessinée sur le fond blanc de la scène achevée) leur présente une coupe, une autre derrière le groupe semble emporter un vase lourd qu'elle serre du bras gauche et maintient de la main droite.

Technique. — Deux lignes de repère indiquent, l'une, la ligne des épaules, l'autre, le haut du crâne; cette dernière n'a pas été utilisée et les perruques la dépassent largement. Les invitées sont dessinées sur le fond de pisé : la jeune servante nue, sur le fond blanc de la scène achevée.

Style très juste, mais conventionnel et froid; c'est une copie d'un modèle classique sans originalité ni recherche.

Publications. — U. Bouriant, *Recueil de travaux*, IX, p. 95 et suivantes. Spiegelberg-Newberry, *Report of some Excavations in the Theban Necropolis during the winter of 1898-9*, p. 13 [1].

[1] Une erreur s'est glissée dans la publication entre les noms et titres des deux Nebamon. La scène agricole avec les porcs enterrant le grain, pl. XIII, appartient à Nebamon intendant de la Reine (tombeau 24) et non à Nebamon officier de Thoutmôsis qui est notre tombeau 145 et possède les porcs représentés en figure 15 par Spiegelberg et Newberry.

TOMBEAU N° 151.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Haty .... Scribe comptable des troupeaux de la divine épouse d'Amon.

Règne de Thoutmôsis IV.......................... XVIIIe dynastie.

Parois. — Les parois sont dressées au moyen d'un mortier-pisé de pierres calcaires broyées avec de la paille. Une couche de plâtre de 3 millimètres environ, très fin et très lisse, recouvre le tout.

Préparation. — 1re chambre. — Un ton jaune pâle recouvre le plâtre et reçoit le dessin qui est partie une copie à l'aide de carreaux (la graticulation est faite sur le ton jaune), partie dessinée librement.

2e chambre. — Très mauvais style, motifs presque finis.

Ébauches. — 1° B. Toute la paroi (pl. XXVII).

Sujet. — Scène divisée en deux registres, représentant tous les deux l'adoration à une divinité assise.

1er registre, à gauche : Une reine déifiée ou déesse est assise, tournée vers la droite et reçoit l'offrande de personnages, deux ou plus : une énorme lacune nous empêche de suivre l'ordonnance de la scène, que nous pouvons cependant juger par celle du deuxième registre.

2e registre, à gauche : La base d'un siège devait supporter une autre divinité, comme au registre inférieur; la lacune continue, nous masquant tout le personnage divin, et la base des bouquets qui le séparaient de ses trois adorateurs. Ces masses de fleurs devaient être supportées par des tables, aujourd'hui détruites.

Les trois personnages sont : un homme qui adore la déesse, une femme derrière lui une main levée, l'autre ballante, et un homme qui présente de la main gauche un grand bouquet, et porte un vase de la main droite (le bouquet n'est pas fini de dessiner et l'on ne distingue pas non plus le lien qui permet de tenir le vase).

Entre la femme et le premier personnage, un grand bouquet (?) est massé sur le fond sans aucun détail.

Technique. — Les déesses et les sièges sont dessinés sur graticulation correcte à cette époque : quinze unités pour les personnages assis; la remarque que les carreaux sont inégaux est juste là comme partout ailleurs.

Le dessin n'est pas très assuré; il y a des repentirs en cours de travail, ce qui est rare avec les mises aux carreaux.

Les deux scènes sont similaires et procèdent de la même inspiration, si elles ne sont pas la copie l'une de l'autre.

Au premier registre, nous pouvons mieux étudier le personnage de la déesse, qui est en grande partie conservée, tandis qu'au deuxième il reste seulement la base du siège. Pour les orants, c'est le contraire; nous pouvons en étudier trois au registre supérieur, et voir qu'ils étaient séparés de la déesse par des offrandes florales, tandis qu'au registre inférieur nous ne voyons qu'un personnage masculin offrir un bouquet, et la partie postérieure de la perruque du personnage féminin qui le précédait. Mais ce peu qui reste ressemble fort à la scène du deuxième registre, et nous pouvons étudier l'une par l'autre.

Le premier personnage du deuxième registre est dessiné sur mise aux carreaux. Ce ne sont pas des carreaux de proportions, l'entrecroisement de leurs lignes ne tombant pas aux points habituels; il s'agit donc de la copie d'un motif.

Le motif du bouquet, à ce même registre, est dessiné sur une graticulation.

Si nous étudions les deux autres personnages du deuxième registre, nous voyons que le style en est bien plus lourd que celui du premier orant. Le dessin du personnage féminin est trop large, disgracieux, l'épaule et la perruque sont volumineuses, le personnage masculin n'est mieux proportionné que parce qu'il est la copie exacte (avec un léger changement de pose au bras droit) du premier personnage : c'est la même inclinaison de tout le corps, mais le dessin est moins souple et le crâne moins bien établi. Au premier registre, ce dernier personnage offrant un bouquet est de même dessiné avec une inclinaison de tout le corps en avant, pour autant que nous en pouvons juger, car il est très mutilé.

Le motif de la déesse au premier registre est donc obtenu sur carreaux de proportions; au deuxième registre, il devait en être de même; le motif du bouquet et du premier personnage au premier registre est une copie sur mise aux carreaux; les autres personnages, aux deux registres, sont faits sans repère ni carreaux, les derniers étant une copie directe et très libre du premier. D'où trois styles bien différents.

Les couleurs sont en partie posées, et le lait de plâtre entoure déjà les motifs et couvre de masses blanches les pagnes et les colliers.

La déesse est simplement dessinée.

Le premier personnage masculin au deuxième registre a été dessiné avant la posedes couleurs, et celle-ci a corrigé et aminci légèrement les bras.

A droite des deux scènes, le lait de chaux blanc est légèrement rosé autour des personnages.

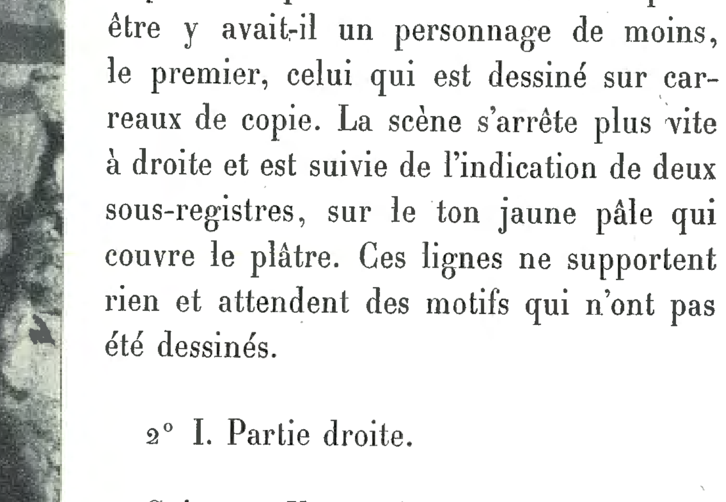


Fig. 81.

La scène du premier registre était moins importante que celle du deuxième : peut-être y avait-il un personnage de moins, le premier, celui qui est dessiné sur carreaux de copie. La scène s'arrête plus vite à droite et est suivie de l'indication de deux sous-registres, sur le ton jaune pâle qui couvre le plâtre. Ces lignes ne supportent rien et attendent des motifs qui n'ont pas été dessinés.

2° I. Partie droite.

Sujet. — Une petite statue de Nephthys sur le bateau des funérailles (fig. 81).

Technique. — La scène tout entière est presque finie, sauf les noirs. La petite statue de la déesse est faite sur le fond clair, en grands traits rapides, elle est à sa place rituelle, mais l'epace est à peine suffisant; aucune indication de couleurs. Ce style hâtif dans une scène finie semble indiquer que cette statue avait été oubliée et qu'elle fut ajoutée après tout le motif.

TOMBEAU N° 153.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Nom et titres inconnus . . . . Fin XIXe dynastie.

Parois. — Le tombeau a été creusé très vite et très sommairement et les parois sont égalisées par une épaisse couche de gros pisé qui atteint une dizaine et même une vingtaine de centimètres par place. Ce pisé comble assez bien les inégalités et a pu recevoir directement une mince pellicule de plâtre-stuc très blanc sur laquelle on a peint.

Préparation. — Tout le tombeau est préparé avec cette mince pellicule de plâtre blanc et n'a pas reçu de décoration, sauf en D'.



Fig. 82.

Pas trace de repère d'aucune sorte; dessin très décoratif. Les personnages ont tous au moins 8 têtes de hauteur.

Ébauche. — D'. Toute la paroi (pl. XXVIII et fig. 82).

Sujet. — Une procession de dix femmes, portant de la main droite une longue tige de papyrus et un vase à goulot étroit, dressant la main gauche en signe d'adoration, est conduite par un prêtre (pl. XXVIII) devant un naos abritant deux rois et une reine divinisés (fig. 82). Le prêtre agite l'encensoir de la main gauche. Entre lui et le naos, deux guéridons légers supportent les offrandes.

Au-dessus de la masse des offrandes et de la procession, une bande est préparée en jaune pour les inscriptions. De même les trois cartouches royaux sont préparés, écrits, mais si effacés que nous ne savons pas de quels rois ou de quelle reine il s'agit (le dernier est peut-être Thoutmôsis III).

Six des femmes sont représentées de la même taille que le prêtre qui les précède; les quatre dernières sont à bien plus petite échelle, et se superposent en deux sous-registres; elles ont la même pose que les six premières, mais ne portent pas de vase.

Technique. — Le fond blanc donne ici un dessin plus clair et moins accentué que quand le fond du mur apparaît dessous. Le travail est très beau, mi-partie peint, mi-partie dessiné. Un ton d'ocre rosé très pâle établit les motifs.

Les chairs des orantes sont couchées à plat avec ce ton rose, leurs bandeaux de tête et les fleurs qu'elles portent sont dessinés avec ce même ton, recouvert en partie par le ton bleu de ces accessoires; les yeux ne sont pas réservés. Les blancs des vêtements, passés ensuite, tranchent à peine sur le fond déjà blanc.

Le petit vase que tient la première femme porte la trace d'un repentir, son goulot et son col ont été dessinés deux fois; les corrections du dessin disparaissaient d'habitude sous le blanc du fond, mais ici, une retouche spéciale de blanc aurait été nécessaire puisque tout le travail est dessiné sur une couche blanche préalable. Cette retouche n'était pas encore faite quand le travail a été interrompu.

Le prêtre qui conduit la procession est massé en ocre rouge; l'œil est réservé en blanc, la table d'offrandes est tout entière massée par larges taches coloriées qui s'appuient sur un dessin léger, très équilibré.

Le catalogue des tombes de Gardiner et Weigall croit devoir situer cette tombe au temps d'Amenophis II et même de Thoutmôsis III.

En l'absence de tout texte, nous sommes forcés de recourir à l'examen des scènes et de la technique pour avoir une date approximative.

Or, précisément, quantités de détails sont révélateurs d'une époque assez basse; la proportion allongée des personnages, la bande jaune qui attend les inscriptions hiéroglyphiques, l'étroitesse de la longue ceinture de la reine, les détails compliqués des ceintures royales, la minceur de tous les personnages, tous ces détails, pris isolément, peuvent se rencontrer à la XVIII[e] dynastie, mais pas réunis, comme ici. Tout ceci, joint à la finesse du tracé, au fond blanc passé avant toute ébauche, et au peu de force des couleurs, nous fait penser que la

tombe 153 doit plutôt avoir été entreprise vers la fin de la XIX[e] dynastie ou au commencement de la XX[e] dynastie (voir, pour comparer les proportions des personnages, leurs costumes et les détails des motifs, le tombeau 51, d'Ousirhat).

TOMBEAU N° 154.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Thati	Sommelier.
Règne de Thoutmôsis III (?)	XVIII[e] dynastie.

Parois. — Les parois sont recouvertes de pisé-mortier ordinaire, pas très fin mais bien dressé par une couche épaisse de plâtre-stuc. Le plafond, au contraire, est en pisé-mortier dressé directement, sans plâtre.

Préparation. — Style assez joli, mais conventionnel; dessins obtenus entièrement par graticulation à différentes échelles.

Ébauche. — I'. Partie gauche; personnages assis ou accroupis recevant l'offrande.

Les couleurs sont posées, même les noirs; ce n'est donc pas une ébauche, mais le lait de plâtre du fond a disparu en grande partie ainsi que la couleur blanche des costumes et certains bleus, et les carreaux se voient en dessous. Là où la couleur a subsisté (chair jaune des femmes, poissons bleus, etc.), les carreaux restent invisibles; ce sont donc bien les carreaux qui ont servi à dessiner le motif, et nous avons là un excellent exemple de figures dessinées par carreaux de préparations. Il y en a de deux dimensions, qui correspondent en effet à deux tailles de personnages. Ceux-ci sont correctement dessinés, mais sans rien d'original. C'est le bon travail moyen de l'époque.

Publications. — N. de Garis Davies, *Five Theban Tombs*, pl. XXXIX, p. 42-43; W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 352; E. Mackay, *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 74-85. Voir aussi Lepsius, *Denkmäler*, III, 12 *a*, tombeau 5 d'El Kab (les proportions des personnages assis, dans les dessins obtenus par mise aux carreaux). J. Capart et M. Werbrouck, *Thèbes, la gloire d'un grand passé*, p. 267, fig. 182.

TOMBEAU N° 159.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Raya.............................. Quatrième prophète d'Amon.
XIXe dynastie.

Parois. — Un pisé assez fin comble les inégalités du premier travail de creusement.

Le tombeau est très enfumé, très abîmé et ne conserve de distinct que les deux très jolis oiseaux (dans le décor du plafond) publiés par Northampton, Spiegelberg et Newberry, *Theban Necropolis,* p. 9, fig. 6.

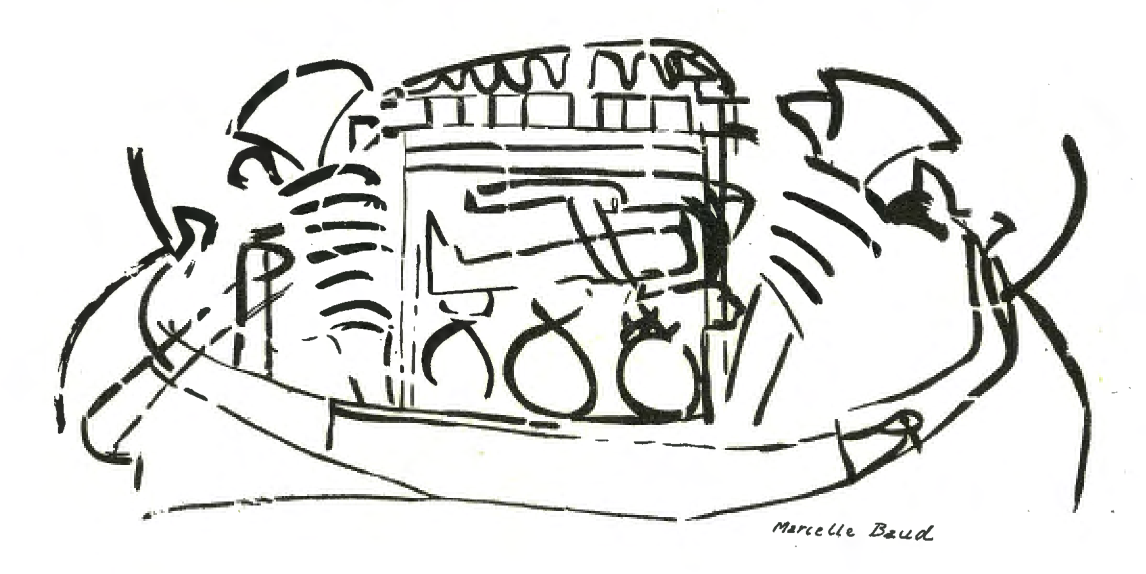


Fig. 83.

Préparation. — Un ton gris pâle est passé sur toute la paroi, avant l'ébauche des motifs. Une mise aux carreaux, dans ce cas, eût été difficile à employer, et, en effet, nous n'en trouvons pas trace.

Les thèmes funéraires abondent; le style est très pathétique, comme on en peut juger par les groupes de pleureuses en C' et C[1]. Aussi pouvons-nous nous étonner de la rudesse avec laquelle est mis en place un bateau funéraire en B (fig. 83).

Ébauches. — 1° B. Sous le registre inférieur.

Sujet. — Le bateau des funérailles (fig. 83).

[1] J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien,* t. I, pl. 65 et t. III (en préparation).

Technique. — Ce bateau, dont le style rudimentaire détonne au milieu d'autres motifs pleins de vie et de sentiment, est la copie très maladroite du bateau des funérailles qui est immédiatement au-dessus. Nous sommes là en présence de l'essai d'un apprenti qui avait utilisé le soubassement pour s'exercer. Ce travail

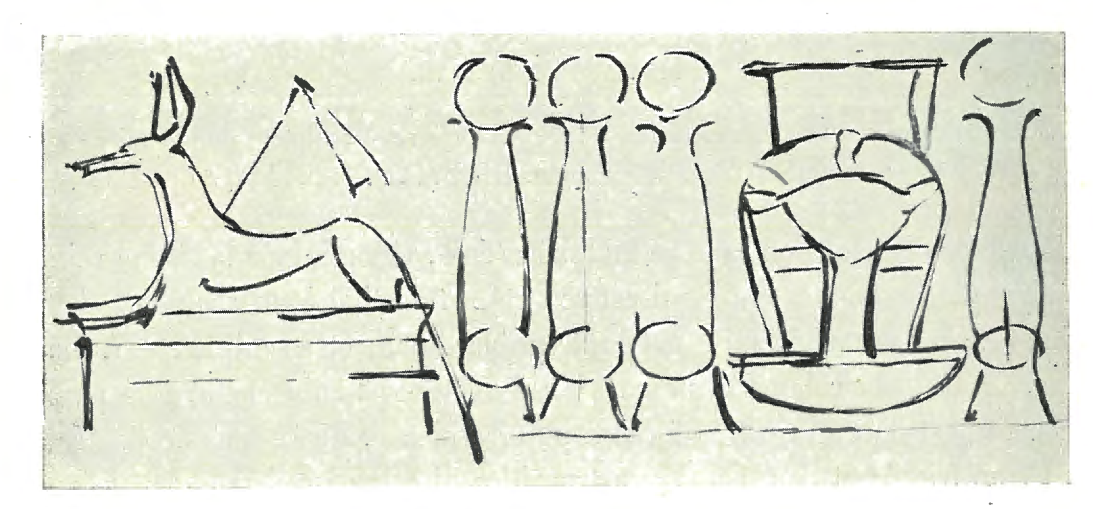


Fig. 84.

était donc destiné à être effacé en dernier lieu. Le modèle est déjà de style quelconque et le talent de l'élève encore très enfantin, cependant les proportions sont assez bonnes.

2° La frise à l'ébrasement de la porte entre les deux chambres (fig. 84).

Sujet. — Anubis sur son naos, trois *khakerou,* une tête d'Hathor sur le signe ▬, alternant.

Technique. — C'est la frise classique de la XIXe dynastie qui suffirait, en l'absence de tout autre indication, à dater le tombeau.

Tandis que le tombeau est entièrement fini, la frise n'est qu'ébauchée, nous offrant une fois de plus cette différence de technique entre l'illustration du tombeau et l'entourage des scènes. Le dessin de la frise est médiocre; tracé sans points de repère généraux, il se ressent de cette négligence : les traits ne sont pas sûrs, et sont corrigés au cours du travail; de temps en temps une ligne verticale est indiquée au centre d'un *khaker* pour retrouver l'aplomb du motif, mais cette précaution ne suffit pas à empêcher le dessin d'être hésitant.

3° I et I'. Deux personnages (orants?) peints directement en jaune et noir sur le pisé; ces deux figures déconcertent par leur style si rudimentaire. Ce n'est

pas notre seule surprise dans le tombeau de Raya. Reportons-nous encore aux pleureuses de C et de C′ pour comprendre combien les mains qui étaient employées à un même tombeau pouvaient être différentes.

TOMBEAU N° 165.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Nehamawy. . . . . Orfèvre et sculpteur de portraits.
Règne de Thoutmôsis IV ou d'Amenophis III . . . . XVIIIe dynastie.

Parois. — Une seule chambre mal orientée [1]. Creusé dans la même veine de calcaire que le tombeau 20 qui est sculpté, et destiné à un sculpteur de portraits, ce tombeau 165 était sans doute préparé pour être sculpté aussi, mais le calcaire a trahi la volonté des ouvriers : du côté du tombeau 20, à la paroi B, le calcaire est d'un grain très fin et a pu être bien égalisé, mais de l'autre côté il est trop friable et l'on n'a pas pu travailler directement dessus.

Il a fallu dresser la paroi au pisé et recouvrir le tout, pisé et calcaire bien taillé, de la même couche mince de plâtre-stuc sur laquelle on a peint.

Préparation. — Pas de trace de mise aux carreaux, ni de repère d'aucune sorte, ce qui ici est symptomatique, puisque nous sommes dans la tombe d'un chef d'atelier, d'un artiste même.

Le fond blanc est assez effacé pour révéler la graticulation, s'il y en avait une. Or ni dans le fond, ni dans les parties des motifs non encore recouvertes de peinture, il n'y a trace de lignes de repère ou de mesures. Les dessins sont corrigés pendant le travail du même trait qui le délimite, et quelquefois après la pose de la peinture. Ces hésitations dans le tracé sont la marque d'un dessin copié très librement ou imaginé; elles n'existent presque jamais dans le cas d'une copie sur graticulation ou de personnages dessinés dans une pose classique par des carreaux de proportions.

Les scènes de ce tombeau ne sont pas moins remarquables par leur polychromie très douce, et unique dans la nécropole. Les bleus, les verts et les rouges déjà posés non seulement le sont très heureusement les uns par rapport aux autres, mais aussi sont mélangés par superpositions, ce qui amène des «dégradés» d'une couleur à une autre : or, en peinture égyptienne, ce procédé est tout à fait extraordinaire.

[1] B. Porter et R. Moss, *Topographical Bibliography*..., I, *The Theban Necropolis*, p. 146.

L'absence de carreaux, la finesse des profils, la recherche dans les poses, l'emploi des couleurs, tout donne à penser que Nehamawy, orfèvre et sculpteur de portraits, s'est plu à orner son tombeau lui-même, ou à encourager les scribes qu'il avait choisis dans son atelier pour ce travail, à faire à leur fantaisie et à chercher de jolis effets et des poses souples. Et nous pouvons dire aujourd'hui, malgré l'état d'inachèvement de ces peintures, ou peut-être grâce à cet état d'inachèvement, que la main qui a dessiné ces petites scènes était celle non plus d'un scribe habile, mais d'un véritable artiste.

Ébauches. — 1° I′ Toute la paroi Est. A gauche : deux registres superposés (pl. XXIX et XXX).

Sujet : 1er registre. — Un petit kiosque de tiges de papyrus à colonnette fleurie abrite Nehamawy, assis sur son fauteuil et appuyé sur une canne. A ses pieds sur un coussin ou tabouret bas, sa fille se blottit près de lui, la tête nichée au creux de la poitrine de son père, enlacée par son bras droit qui tient une fleur qu'elle respire; la main droite de la jeune fille tient le bras de Nehamawy et la main gauche s'appuie sur son genou. Des offrandes (oiseaux et fruits) sont entassées devant le kiosque; un serviteur, à un sous-registre supérieur, apporte une sellette chargée (pl. XXIX).

2e registre. — Nehamawy et sa femme sont assis sur un fauteuil double. De taille égale, la femme appuyant la main gauche sur l'épaule gauche de son mari, ils sont dans la pose la plus classique; un jeune enfant est debout à côté de la femme; le fauteuil est posé sur une natte. Nehamawy étend la main vers un entassement d'offrandes posé devant lui, et auquel un personnage va ajouter un grand bouquet. Au-dessus, le menu (pl. XXIX).

Partie centrale. — La chasse au boumerang et la pêche au harpon, sur deux bateaux, de chaque côté d'un fourré de papyrus d'où s'envolent les oiseaux surpris par la chasse. Sous le fourré de papyrus, l'eau est représentée autour des poissons harponnés, suivant la convention en usage à cette époque (pl. XXX).

Un jeune garçon portant trois oiseaux accompagne son père à la chasse. La femme de Nehamawy portant un grand bouquet de papyrus, et sa fille à genoux dans la barque, assistent à la pêche au harpon.

En dessous, un registre bien moins haut représente les travaux des vignerons; la cueillette du raisin, le foulage dans le pressoir, et sans doute la préparation du vin, dans la partie mutilée.

A droite, Nehamawy reçoit l'offrande de l'eau du vase *hesi*, et des pièces de linge, par deux serviteurs qui sont devant lui en deux sous-registres (pl. XXX).

Technique. — La scène des vignerons est à peine commencée, mais la main qui a tracé les figures révèle l'habileté et le brio d'un maître. Ces figures sont dessinées d'une façon schématique, les personnages étant indiqués par leurs mouvements, comme les mannequins en fil de fer des peintres modernes. Ce procédé laisse à la figure toute son expression, qui eût sûrement été gâtée par l'achèvement : dans les scènes finies les conventions du dessin égyptien reprennent leur autorité et les figures sont loin d'être aussi expressives; ces petits esclaves à peine indiqués sont de profil ou de trois quarts et de mouvements très justes et très vivants. Ils sont établis sans aucun point de repère. C'est un croquis, et un croquis plein de verve et d'expression.

Aux scènes plus achevées, le scribe a été forcé de retrouver les conventions de dessin un instant abandonnées, et dont il n'a pas osé s'affranchir complètement; et son talent ne se révèle plus que par le choix des couleurs et des détails : la jeune fille et son père, au premier registre, forment un groupe plein de charme et l'épaule de l'enfant est bien près d'être une vraie épaule de profil, par sa délicatesse étroite; Nehamawy et sa femme, au second registre, sont un peu lourds et forts, avec des plis gras sous leurs tuniques et de robustes épaules; c'est le réalisme d'un portrait. Et si les oiseaux pourchassés sont dessinés sans s'écarter des règles, le buisson de papyrus a des velléités d'entrecroisement bien peu conventionnel (voir les tombeaux 104 et 52); et que dire du mélange de couleurs dans ses fleurs qui sont presque violettes par endroits et dans la poupe du bateau dégradée de vert en ocre rouge [1]?

Il y a de nombreux repentirs, le scribe a modifié ses premiers projets, a réparé des oublis, a corrigé des fautes; le jeune enfant sous le siège de sa mère n'a été fait qu'après ce siège, dessiné après coup sur un des pieds déjà indiqué par sa masse de couleur. Le Nehamawy de droite a trois bras : quand le bras gauche était fini de peindre, la pose en a été changée. Le serviteur qui lui verse la libation d'eau du vase *hesi* est dessiné plusieurs fois et très aminci; mais sa pose est restée très juste et l'attache de ses bras est exacte.

[1] Sur les essais de dégradés et la recherche du modelé réel, à l'époque de Tell el Amarna, voir A. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, p. 503.

Il s'agit dans cet ouvrage d'un troupeau, et nous verrons aussi un essai du même genre au tombeau 201 dans le motif d'un troupeau également. Les décorateurs se dégageaient mieux de la peinture à teintes plates dans les motifs non tout à fait rituels.

L'artiste a cherché partout et a essayé, malgré les règles descriptives qui bridaient son élan, de rendre l'expression de sa pensée, et il y est presque parvenu.

2° Paroi Nord : (Paroi X). — Extrémité droite de trois registres très mutilés (fig. 85).

1er registre. — Un personnage agenouillé devant deux figures, sans doute des statues qu'on est en train de préparer ou de peindre, sans qu'on puisse rien affirmer, car le motif est en très mauvais état de conservation; les mains du personnage agenouillé sont indistinctes, et il n'apparaît que le profil du visage des statues, si ce sont des statues.

2e registre. — Deux personnages debout.

3e registre. — Un personnage faisant l'offrande à deux momies.

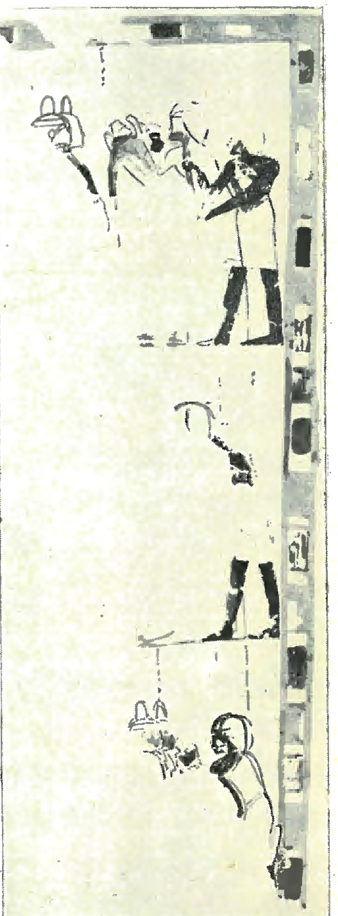


Fig. 85.

Technique. — Nombreux repentirs et changements de projet en cours d'exécution, même souplesse du tracé que dans la grande paroi. Au premier registre le personnage agenouillé a été corrigé et incliné vers les statues ou momies.

Au troisième registre, la scène tout entière a été modifiée à deux reprises. Elle devait être d'abord composée du personnage agitant l'encensoir devant deux momies. Les couleurs des momies devaient être déjà posées quand le projet fut modifié : l'une est peinte en ocre brun, l'autre en ocre clair, la partie supérieure du crâne n'est pas peinte, quoique la partie inférieure de la perruque de la momie en avant le soit [1].

Le second projet donne des personnages bien plus grands et toute la scène est reculée vers la gauche, c'est-à-dire le centre de la paroi. Les deux momies dessinées plus grandes non encore peintes reçoivent l'offrande de l'eau d'un prêtre incliné légèrement et qui tient au niveau de son visage le vase à libations (son crâne porte la trace d'un repentir et fut dessiné deux fois).

[1] Le noir est quelquefois précédé de couleurs claires pour masser les formes et qui remplacent le dessin, surtout pour les accessoires, meubles et perruques — bien plus rarement pour les yeux qui étaient faits directement en noir (voir tombeau 141, fig. 73 et pl. XXVI).

Ensuite le dessin de ce personnage fut abandonné lui-même, et les momies du deuxième projet restant définitives, le dessin du prêtre du premier projet fut corrigé, peint, et rendu définitif à son tour, après une correction du bras droit, d'abord tourné vers le sol avant d'être plié et l'avant-bras levé. Ce bras droit est attaché à l'épaule d'une façon très juste avec un essai de trois quarts par l'épaule moins large et la rencontre des deux lignes du bras et du buste, bien au-dessous de l'aisselle.



Fig. 86.

3° Paroi Nord. — Extrémité gauche supérieure de la paroi, dernier registre.

Sujet. — Motif très mutilé d'une table d'offrandes entassées, et un peu plus loin à gauche, de trois jeunes femmes sur le même plan, les mains jointes réunies sur la poitrine (fig. 86).

Technique. — Même façon très souple de dessiner, avec des recherches rares. Quoique de face suivant les conventions ordinaires, les épaules sont loin d'être larges et hautes comme dans la majorité des représentations égyptiennes. Tandis que les épaules du maître et de sa femme sont larges et puissamment modelées (voir parois ouest et est), les épaules de ces jeunes filles sont étroites et *tombantes*, sans doute pour exprimer la fragilité de l'adolescence. La première est peinte en brun, la deuxième en clair, la troisième en un ton intermédiaire pour bien être distinguées, les perruques ne sont pas noircies, les mains pas faites, et la ligne du dos a été massée très sommairement avant d'être dessinée avec la plus grande délicatesse.

4° Paroi Ouest. — Extrémité droite; sur deux registres (fig. 87).

Sujet : 1er registre. — Le maître et sa femme assis (la partie inférieure manque ainsi que le visage de la femme).

2e registre. — Même motif, mais à une échelle très supérieure. La femme seule est visible assise sur une chaise à dossier.

Technique. — Personnages à proportions larges et robustes que nous trouvons dans ce tombeau à toutes les représentations du maître et de sa femme.

Les couleurs sont déjà en partie posées : les bruns des chairs et les indications du bandeau de cheveux, des robes à bretelles. Les colliers sont simplement réservés.

Les visages (nous pouvons en juger par les deux qui restent ici, et qui corroborent ce que nous avons vu dans le reste du tombeau) ont été faits directement en couleur sur deux lignes massant les profils et situant le front, l'extrémité du nez et le bord du menton. Le lait blanc du fond, effacé presque partout, nous donne tout ou partie de ces lignes, accompagnant le profil et le maintenant dans les limites imposées par les proportions. Nous retrouvons aussi la ligne de l'épaule gauche de la femme du registre supérieur, puisque la perruque n'est pas encore peinte en noir.

Le procédé de dessin est un peu différent au registre supérieur, où il y a moins de lignes préalables. Si le visage du maître porte les traces de lignes de construction, par contre les perruques ne sont pas dessinées, mais simplement indiquées en masses d'un ton pâle; le buste du maître vu en transparence de la tunique aussi; il n'y a pas de lignes des épaules, tout est fait par masses alternativement claires et foncées.



Fig. 87.

Frises. — Une frise de fleurs de lotus renversées court au sommet des parois et un encadrement de rectangles de couleurs différentes courant entre deux traits verts, entoure chaque paroi. Ce sont les motifs ordinaires de l'époque, et ils n'ont rien de particulier.

Publication. — N. de Garis Davies, *Five Theban Tombs*, p. 40-41.

TOMBEAU N° 166 (TOMBEAU SCULPTÉ).

DIRA ABOU N NEGGAH.

Ramose........ Surveillant des travaux dans la place d'Élection (Karnak).
Règne de Sethi II .... XIXe dynastie.

Parois. — La tombe étant destinée à être sculptée, le calcaire est taillé très soigneusement et les parois dressées à coups de ciseau prudents et répétés;

cependant les cavités inévitables sont comblées avec un gros pisé recouvert de mortier, au chambranle de la porte, par exemple.

Préparation. — En D seulement, le plan lisse est obtenu et le scribe s'est emparé à son tour de la paroi. Partout ailleurs l'aplanissement est inachevé et si B' est presque terminé, la deuxième chambre est dégrossie seulement avec, au plafond, les marques rouges de la tâche journalière des terrassiers.

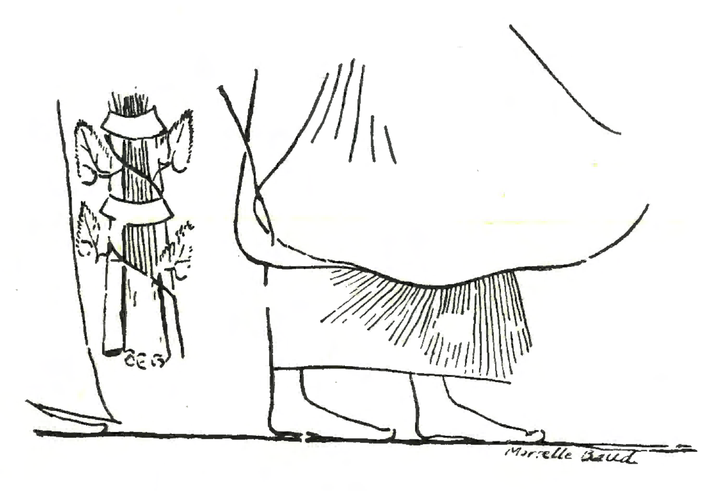


Fig. 88.

Nous regrettons que le travail dans ce tombeau n'ait pas été poussé plus loin, car les fragments ébauchés sont d'un style merveilleux et d'une habileté de main remarquable. Il n'y a pas de point de repère, ou à peine, et le trait est obtenu d'un coup, sans hésitation, avec d'excellentes proportions (sept têtes et demie) et des mouvements très justes. Ramose étant surveillant des travaux à Karnak, a pu avoir sous ses ordres et choisir le scribe ou le sculpteur capable d'œuvrer pour lui.

Ébauches. — 1° D. Assez haut, partie droite et milieu (pl. XXXI et fig. 88).

Sujet. — Une longue théorie d'hommes et de femmes portant des fleurs et des bouquets ornés, qui aboutissait à un dieu assisté de divinités secondaires, ceux-ci sculptés déjà et très mutilés. La paroi est très abîmée; seuls sont visibles : 1° le corps d'un personnage vêtu du pagne court; la tête, le bras droit et ce qu'il portait manquent, 2° une femme ou prêtresse qui tient un sistre et un bouquet; elle est nue sous la robe transparente à peine indiquée autour d'elle et porte la perruque, la coiffure et les bijoux des chanteuses d'Amon, 3° un personnage ou prêtre vêtu du pagne long aux mille plis entre-croisés, le lobe de l'oreille percé d'un anneau; il porte un long bouquet très orné auquel s'accrochent des fruits et des oiseaux et un cône strié de raies fines dont la détermination est difficile, 4° la partie inférieure d'une autre femme dont on ne voit plus le buste ni la tête, ni les accessoires portés. Elle est vêtue seulement d'un manteau transparent dont un large pan plissé retombe devant son bras gauche (pl. XXXI), 5° les jambes d'un dernier personnage, bien loin derrière les autres, mais au même plan, et qui devait en être séparé par plusieurs prêtres ou prêtresses continuant le cortège. Il porte le long pagne plissé, 6° la ligne de la robe et la partie inférieure du bouquet d'une prêtresse (fig. 88).

Technique. — La technique est remarquable. Il n'y a aucun point de repère autre que deux lignes en rouge au-dessus des têtes : le bouquet et le sistre s'y arrêtent, mais la coiffure de la femme les dépasse; peut-être était-ce plutôt la marque d'un registre supérieur qui n'a pas été fait et qui de toute façon aurait été haussé légèrement.

Quelques traits roses très pâles indiquent le tracé préalable régulier à la XIXe dynastie, mais qui est ici très peu de chose; deux lignes lancées pour situer les silhouettes, deux taches pour arrêter le bouquet, et le dessin a été fait tout de suite, à main levée, en noir; le mouvement de la marche cérémonieuse de ces orants est rendu par une légère inclinaison des bustes.

Le premier personnage est un peu plus grand que les autres; il semble être l'introducteur du cortège et le présenter aux divinités. Le scribe a hésité pour le costume, traçant d'abord un pagne court, puis ajoutant des manches aux bras, manches qui appartiennent à la longue calasiris pas encore indiquée.

Tous les détails sont déjà étudiés avec une minutie qui ne leur a rien enlevé de leur beauté. Le bouquet du troisième personnage est d'un dessin merveilleux.

Les proportions sont justes et très observées; nous sommes très loin du schéma correct reproduit à tant d'exemplaires. L'artiste ici a regardé vivre des hommes et des femmes, et a rendu leur attitude différente; ainsi dans ce cortège lent où prêtres et prêtresses marchent l'un derrière l'autre, l'artiste a observé de faire faire de bien plus petits pas aux femmes qu'aux hommes; de plus les prêtresses ont des pieds menus et des chevilles fines; le cas est assez rare dans les représentations égyptiennes pour qu'on en tienne compte.

2° D. Registre inférieur.

Sujet. — Longue inscription en deux lignes (la partie centrale seule représentée ici, fig. 89).

Technique. — La première ligne est plus épaisse que la deuxième. Elles sont séparées par un réseau de lignes horizontales coupées de rectangles alternativement en largeur et en hauteur, qui est un ornement usité à partir de la XVIIIe dynastie.

Les hiéroglyphes sont extrêmement bien dessinés et très fins, ils sont tracés au bout du pinceau, sans mesures, sans repère, et sans ratures. Deux lignes

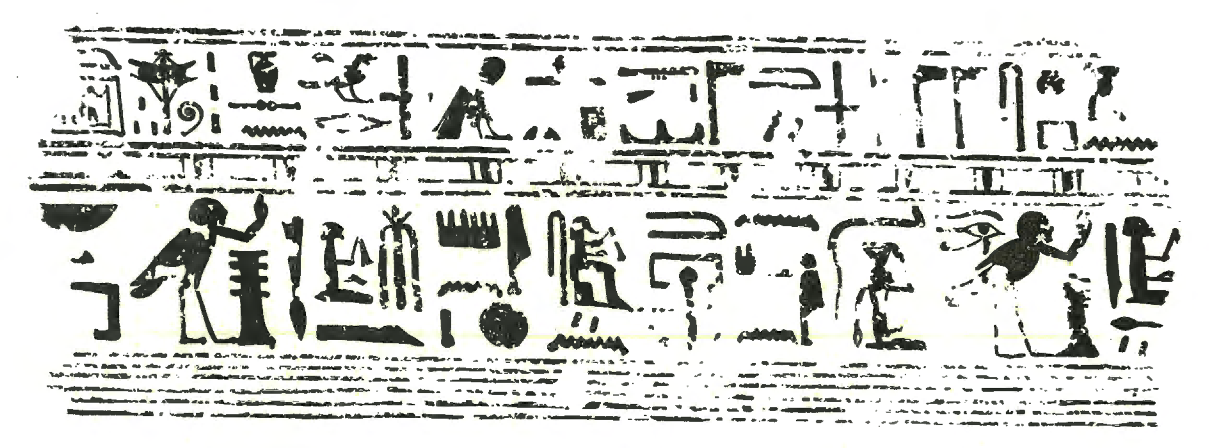


Fig. 89.

verticales rouges ont peut-être déterminé la largeur d'un cadrat à un moment d'hésitation, mais l'ensemble est écrit d'une main ferme et sûre d'elle-même.

C'est le même style avec toutes ses qualités que celui de l'ébauche au-dessus, même paroi.

Publication. — Brugsch, *Thesaurus*, I, 142.

TOMBEAU N° 175.

KHOKHAH.

Nom et titres perdus..

XVIIIe dynastie (1er tiers?).

Parois. — Très petite chambre, environ 1 mètre sur 1 m. 60, creusée dans le calcaire friable de la Khokhah; les parois sont crépies avec un mortier-pisé blanc, recouvert d'une couche de deux millimètres de plâtre-stuc.

La première chambre manque, ou n'a peut-être pas été déblayée encore; en tout cas elle serait en très mauvais état : plafond effondré, murs en ruine.

Préparation. — Le tombeau 175 est à peu près fini, sauf la paroi H'. Pourtant les noirs manquent en maints endroits, mais nous voyons partout dans la nécropole qu'ils étaient posés en dernier lieu. Le style est très curieux, avec des libertés et des souplesses qui sembleraient le *postdater*, si tous les détails

de costumes, d'attitudes rituelles, d'agencement de naos ou de bateaux ne le plaçaient nettement dans le premier tiers de la XVIIIe dynastie.

Ébauche. — H'. Toute la paroi.

Sujet. — Trois registres de porteurs d'offrandes (fig. 90). 1er registre : une femme, coiffée de la grande perruque; 2e registre : un homme portant une sellette; 3e registre : un homme avançant les deux poings dans l'attitude du porteur d'étoffes ou de fleurs.

Technique. — Les taches de couleur ocre, rose et jaune sont posées sur le plâtre directement sans préparation ni tracé préalables; des lignes d'un rouge plus sombre viennent délimiter lourdement ces masses, les noirs des lignes de base sont déjà posés, le blanc du fond et celui plus opaque des vêtements aussi.

Le travail est très maladroit, mais avec des recherches curieuses qui auraient été intéressantes si elles avaient été faites par une main plus habile.

Ainsi les profils sont massés, ce qui est assez rare[1]; une ligne simple englobe tout le visage et n'a pas eu le temps d'être détaillée; les personnages n'observent pas les proportions de l'époque où ils ont été faits; celui du troisième registre est bien plus petit et plus trapu que celui du deuxième; celui-ci est long, mince et semble avancer avec hésitation, tandis que l'attitude du premier est bien plus nette et décidée.

Si nous examinions à côté la partie la mieux conservée et la mieux finie de ce même tombeau, la paroi I, nous constaterions ces mêmes



Fig. 90.

(1) Voir un autre exemple de ce procédé dans le tombeau 78, de très beau style celui-là (fig. 52), et dans le tombeau 165 (pl. XXIX).

différences de proportions entre les personnages : certains sont massifs et trapus, d'autres bien plus minces; le prêtre représenté à droite du premier registre est démesurément mince et grand, avec une toute petite tête. La même remarque s'applique aux personnages féminins : il y a dans toutes ces proportions très différentes entre elles une recherche de vérité et de vie très intéressante. Le but est atteint pour la grande paroi I, les scènes sont extrêmement souples et vivantes. Pourquoi n'en est-il pas de même à la paroi H'? Il semble que nous soyons là en présence d'un travail d'apprenti ou d'ouvrier encore très novice qui a dessiné tant bien que mal, sur une indication rapide du chef scribe.

En effet, les tons d'ocre rose du profil féminin sont si nettement posés que la maladresse du dessin n'arrive pas à affadir les attitudes, qui restent très expressives et rappellent beaucoup celles des autres parois. Le profil de la jeune femme n'a pas été redessiné; il est extrêmement pur et joli dans la masse simple qui l'établit. Par contre les profils des visages des deux hommes sont tracés d'une main hésitante, et leurs bras, dont le chef scribe avait simplement indiqué la direction sans s'inquiéter de leur volume, sont cernés d'une façon très maladroite; les bras du personnage du troisième registre sont trop grêles, ceux du personnage du deuxième registre sont trop grêles également et bien trop courts, de plus les poings qui devraient les terminer ne sont même pas indiqués.

Il est à noter que le volume des taches de couleur, établis d'avance en H', donnent les mêmes différences de proportions que nous avons vues en I.

Ce manque de constance dans les proportions est donc voulu pour toute la tombe. Nous avons un autre exemple, au tombeau 54, de ce dessin très libre, aux proportions individuelles pour chaque personnage. Cette liberté dans le dessin ne se trouve, bien entendu, que dans les motifs exécutés sans l'aide de graticulation, ni de repère. Elle est incompatible avec les rigides proportions des motifs mis aux carreaux.

TOMBEAU N° 181.

KHOKHAH.

Nebamon .... Chef sculpteur du Seigneur du Double Pays.
Ipouky .... Sculpteur du Seigneur du Double Pays.
Sans doute Sethi Ier .... XIXe dynastie.

Parois. — Ce tombeau est peint tout entier sur un pisé moyen. Il a été très réparé, et le mortier moderne empêche de retrouver les étapes du travail de préparation des parois.

Préparation. — Très décoratif, très somptueux, mais de style peu caractéristique, les visages n'ayant pas beaucoup d'expression. Par contre il y a quantité de jolis détails décoratifs.

Les thèmes, le style des pleureuses et des funérailles, certains jaunes de fond très crus, laissent penser que la date de la fin de la XVIIIe dynastie, proposée par M. N. de Garis Davies, doit être légèrement avancée, et que le tombeau est plutôt du commencement de la XIXe dynastie.

Ébauches. — 1° B'. Le nom de la reine Ahmès Nefertari au-dessus de sa statue, dans le naos, est écrit en trait rouge, mais non définitivement peint.

I'. — Au milieu de la paroi.

Sujet. — Deux musiciens : un joueur de luth debout, et à ses pieds une musicienne accroupie, jambes croisées, peut-être une chanteuse qui frappait dans ses mains [1].

Technique. — C'est un très curieux travail et un essai très intéressant, quoique le résultat n'ait pas récompensé les efforts et les recherches du dessinateur.

Le dessin est fait sur un fond blanc passé préalablement sur le pisé. Le joueur de luth est posé de face, avec le visage complètement *de face*. Ce visage est informe, posé sur un cou trop grêle; mais les épaules et les bras sont bien en place. Les jambes redeviennent de profil, suivant la tradition, mais comme le buste ne tourne pas, la ligne de la taille, complètement de profil, fait un personnage hybride et disgracieux, bien loin des belles lignes des personnages égyptiens habituels.

Le personnage accroupi rentre mieux dans le style courant auquel nous sommes habitués, quoique le dessin des épaules semble bien avoir été cherché à la manière du dessin de l'autre personnage; une lacune regrettable nous empêche de juger aussi nettement qu'il serait souhaitable de le faire.

Heureusement le joueur de luth nous permet une étude plus complète et, après en avoir décrit sèchement les caractéristiques, nous voudrions revenir un peu sur certains détails de la silhouette.

Nous voyons que les épaules et les bras sont bien en place, mais nous pouvons ajouter que le dessin de ces épaules, avec l'indication des clavicules, les détails de la saignée et du poignet droit, et la ligne (de trois quarts) de l'abdomen n'ont pu être exprimés ainsi que parce qu'ils ont été vus. En d'autres termes,

[1] N. de Garis DAVIES, *The Tomb of two Sculptors at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. IV, New York 1925, p. 64-65, pl. V.

nous sommes ici en présence d'un croquis d'après nature bien rare en Égypte à cette époque, mais qui devait pourtant se produire quelquefois pour renouveler les anciens modèles par des thèmes nouveaux.

Nous savons que certains tombeaux[1], entre autres le n° 201[2] (p. 195), nous offrent peut-être un exemple de ces croquis graticulés avant leur achèvement complet pour devenir des modèles. L'ébauche du tombeau 181 appartiendrait à la même sorte de recherches; la tentative ici n'est pas heureuse et n'a pas été poussée très loin, mais elle n'en est pas moins très intéressante à noter; peut-être y avait-il dans l'atelier de Nebamon et d'Ipouky, parmi les artisans et les décorateurs, un esprit plus curieux, moins traditionnaliste, que la routine de l'atelier ne satisfaisait pas toujours.

Publications. — N. de Garis Davies, *The Tomb of two Sculptors at Thebes,* dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series,* vol. IV, New York 1925.

Nota. — A l'époque où ce tombeau a été publié dans les *Mémoires de la Mission française,* la deuxième chambre n'était pas déblayée.

TOMBEAU N° 197.

ASSASSIF.

Pedeneith. Chef intendant de l'épouse divine, adoratrice du dieu, Ankhnasneferibré.
Psammetikhos II .... XXVIe dynastie.

Une immense cour avec des chambres autour, creusée dans un très beau calcaire bien taillé, très bien égalisé et poli.

Au mur nord, quelques carreaux contiennent les bandes d'hiéroglyphes commencés; un signe est même ébauché au commencement d'une des rangées verticales.

C'est toujours ce travail fait peu à peu, avec des parties complètement finies à côté d'autres non encore prévues.

TOMBEAU N° 201.

KHOKHAH.

Râ .... Premier héraut royal.
Règne de Thoutmôsis IV .... XVIIIe dynastie.

Parois. — Grand tombeau à piliers — un pisé-mortier gris clair comble les inégalités — pas de plâtre.

(1) N. de Garis Davies, *The Tomb of Ḳen-Amūn at Thebes,* New York 1930, vol. I, pl. LIV.
(2) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien,* t. II, pl. 70.

Préparation. — Style très souple, il semble qu'on soit en face d'une usurpation; en A', il y a les traces d'une mise aux carreaux, sans intérêt par elle-même, mais qui est faite sur une paroi que le pisé-mortier dépasse de quelques millimètres. Ce pisé-mortier aurait été posé en enduit sur une surface déjà peinte ou au moins préparée; ceci est courant dans la nécropole. Le style du tombeau est très souple, trop souple et vivant pour avoir été obtenu par une graticulation, qui guinde toujours un peu les thèmes qu'elle aide à dessiner. Il est plus plausible d'admettre que l'usurpateur a recouvert des motifs obtenus par mise aux carreaux, et dont une trace reste en A', là où le pisé-mortier est tombé, et que les nouveaux motifs sont dessinés sans graticulation avec l'aide seule des lignes de base.

Ébauches. — B'. A droite.

Fig. 91.

Sujet. — Un troupeau de bestiaux, dans les scènes agricoles. Les animaux sont parqués en un groupe d'aspect très rare en Égypte ancienne, et qui correspond presque à notre perspective moderne. Les vaches se pressent l'une contre l'autre, flanc à flanc, les têtes émergeant du bloc mouvant des dos et des croupes, tournées partie vers la droite, partie vers la gauche. Une des bêtes dessinée vers la gauche, au troisième plan, regarde de face. Si son corps est de profil, la tête est vue complètement de face, avec les deux yeux de chaque côté de la tête et les deux nasaux dans le mufle large; une autre mugissait en levant la tête (la dernière à droite, très effacée, fig. 91). Trois veaux suivent les vaches, le premier est léché par sa mère, qui incline la tête, le deuxième cherche à téter[1].

Technique. — Dessin en trois tons : rouge pour les traits et les animaux pie, jaune pour le reste des animaux, et gris pour les cornes et les sabots.

Deux lignes horizontales, en rouge, à la hauteur du ventre et du flanc de la vache qu'on voit tout entière au premier plan. La ligne supérieure semble se continuer et traverse le dessin du veau de droite, à la hauteur de l'échine et du

(1) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien,* t. II, pl. 70.

cou; un point est marqué presque à l'extrémité de cette ligne, il y a aussi une ligne horizontale à la hauteur du milieu de l'épaule de ce veau, mais elle est légèrement plus basse que la ligne inférieure qu'on voit au dessin de la vache, et ne semble pas la continuer. Ces lignes ne sont pas des lignes de repère, car elles sont tracées sur la couleur jaune et non pas avant son application; elles sont donc inutiles à la mise en place; leur rôle est assez difficile à déterminer : l'habileté du scribe n'en a pas eu besoin, et si elles ont servi à copier le motif, pourquoi y en a-t-il si peu, deux ou trois, et non tout un réseau de carreaux [1]?

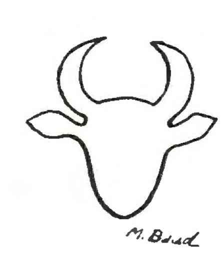


Fig. 92.

Style très habile et très souple; il y a peu d'animaux dessinés avec cette variété et ce naturel, dans toute la nécropole. La vache qui mugit et celle de face ont des attitudes tout à fait rares.

Si nous trouvions ce mufle de face dans un thème religieux, il nous étonnerait beaucoup moins que dans une scène familière. La tête du bovidé de face se trouve déjà dans les édicules d'enseignes aux temps prédynastiques [2] et quoique peu fréquemment écrit, nous le voyons cependant quelquefois en hiéroglyphes (fig. 92). Aussi, nous ne nous étonnons pas de trouver au Musée du Caire un ostracon représentant une tête de vache de face entre les cornes de laquelle se trouve un dieu à tête de bélier [3]. C'est un thème religieux ou magique, comme le prouve la présence d'un cynocéphale adorant le dieu et son support.

Nous avons déjà vu l'intérêt que présentait ce groupe d'animaux; constatons là encore l'ingéniosité du scribe qui recueille partout les éléments décoratifs dont il a besoin [4].

Le dessin est très sûr, il est fait sur la couche jaune du pisé-mortier à grands traits sur les masses de couleur passées d'abord. Certaines cornes et quelques sabots sont soulignés d'un trait gris plus foncé qui est peut-être un essai très timide de modelé ou de dégradé [5].

(1) Il semble que ce soit pourtant une copie rapide pendant le travail d'un motif original destiné à devenir un modèle comme au tombeau 92 (fig. 64). Le style rare de ce motif expliquerait naturellement ce choix.

(2) A. Moret, *Mystères égyptiens, Pharaon et totem*, p. 155, fig. 34, 35.

(3) G. Daressy, *Catalogue général, Ostraca*, p. 4, n° 25019.

(4) Le même troupeau, mais moins heureusement groupé, existe dans d'autres tombeaux. Voir N. de Garis Davies, *The Tomb of Ḳen-Amūn at Thebes*, vol. I, pl. XXXIII et XXXIV.

(5) A. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, p. 503, note 1 et pl. IX, fig. 2 qui représente des bovidés comme notre troupeau du n° 201.

En dessous les scènes agricoles de toute la paroi, quelques lignes rouges de base n'ont jamais été achevées et recouvertes.

TOMBEAU N° 221.

GOURNET MOURRAÏ.

Hormin	Scribe des soldats du temple du roi.
Règne de Ramsès III (?)	XXe dynastie.

Parois. — Les parois de l'ébrasement de la porte, A et A', sont recouvertes d'un pisé gris ordinaire pour dresser le mur. Ce pisé comble aussi quelques cavités des parois de la première chambre; presque tout le travail d'aplanissement, dans cette chambre, est obtenu directement par un mortier gris clair assez fin, sur lequel la peinture est appliquée. La deuxième chambre est à peine dégrossie, et quelques marques rouges, tracées sur les inégalités du calcaire, sont la trace du travail journalier des terrassiers (voir tombeau 229, p. 198).



Fig. 93.

Préparation. — Style assez rapide et souple, mais peu original; pas de carreaux.

Ébauches. — Frises en D et D'.

Sujet. — Frise composée de deux motifs alternant : 1° une tête d'Hathor, à grande perruque, sur le signe des fêtes, est adorée par deux personnages, un homme et une femme; 2° un Anubis sur son naos, devant qui sont posés deux petits guéridons couverts d'offrandes; les deux mêmes personnages adorent l'emblème du dieu (fig. 93).

Technique. — Dessin lavis très rapide. Le ton rouge des tracés s'étale en masses et donne la forme du corps des personnages masculins; les autres couleurs sont posées très vite, quelquefois sans trace préalable : noir pour les motifs d'Anubis, gris pour les perruques et motifs d'Hathor, jaune pour les chairs des personnages féminins. Cette frise était un motif de décoration très habituel à cette époque, et bien dans la main des scribes. Les tracés en rouge ne sont que des repères rapidement établis que la couleur rectifie et complète à chaque instant. Le blanc du fond n'est pas encore posé.

TOMBEAU N° 229.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Nom et titre inconnus.

XVIII[e] dynastie [1].

Parois. — Calcaire blanc, de grain compact et très joli. La partie droite du tombeau est déjà creusée, mais la partie gauche n'est pas commencée. En face de l'entrée, entre un pilier déjà fait et un autre non encore complètement dégagé, le caveau a été creusé hâtivement.

Les faces des piliers ne sont pas dressées encore et portent des lignes rouges verticales, indication des maçons pour l'achèvement du travail. Des lignes rouges horizontales à la partie supérieure des parois déjà dégrossies, indiquent la hauteur de la frise et de l'entrecolonnement. Le plafond n'est pas aplani encore, et des traces rouges, en croix, de distance en distance, indiquent le travail journalier des terrassiers.

A' est déjà dressé, non égalisé; A, non fini de dégager, encore courbe : mais la trace d'un travail à petits coups de ciseaux ferait croire que l'entrée était ainsi, courbe et oblique suivant l'axe; B. C. D. n'existent pas encore; D' et les piliers sont à peine dégrossis; la paroi B' est aplanie et, près de la porte, déjà dressée et ébauchée; vers l'angle B' C', non dégagé encore, une grande ligne rouge horizontale marque le travail du maçon. Le tiers environ de la paroi, près de la porte, est déjà préparé et dessiné. La préparation est très soignée, d'un mortier fin de pierres broyées et agglomérées. La surface est bien aplanie et parfaitement lisse.

[1] B. PORTER et R. MOSS, *Topographical Bibliography...*, I, *The Theban Necropolis*, p. 156.

Préparation. — Dessin sur graticulation, sans plan nettement établi au préalable, comme tout le travail dans ce tombeau où les ouvriers terrassiers, maçons, scribes, ont travaillé en même temps, se gênant l'un l'autre.

Ébauche. — B', le tiers du mur près de la porte (fig. 94).

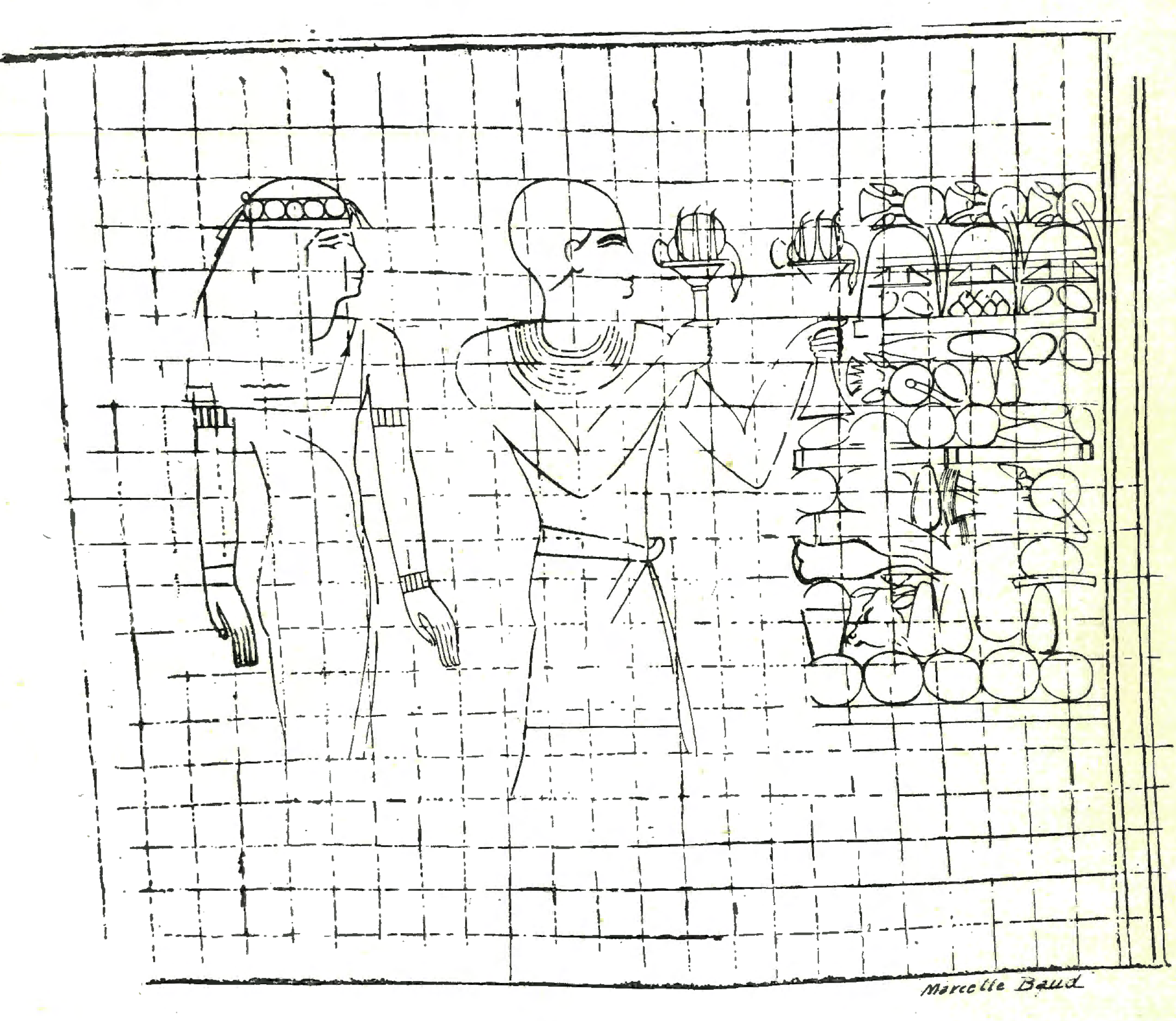


Fig. 94.

Sujet. — Un entassement d'offrandes, pains, fleurs, pièces de boucherie, qu'un homme et une femme présentent; l'homme tient à la main deux brûle-parfums qui sont surmontés des trois flammes rituelles, mais supportent aussi des oies mortes dont la tête pend hors de la coupe. La femme est debout, les bras tombants.

Technique. — Dessin sur mise aux carreaux inachevée. Style très correct, très bien en place, mais froid et peu original.

Les carreaux sont de 0 m. 07 environ de côté; aucun angle n'est droit; les lignes horizontales sont toutes fuyantes et obliquent de plus en plus en approchant de la base. Les lignes verticales sont aussi un peu obliques. De même les distances des lignes entre elles ne sont pas constantes et tous les carreaux sont rectangulaires soit en hauteur, soit en largeur.

Leurs dimensions avaient été arrêtées par ces points de construction posés un peu arbitrairement semble-t-il, sans doute par un ouvrier habile, très sûr de lui, et qui dédaignait l'usage des règles et des mesures fixes.

La mise aux carreaux a été faite sans ordre ni plan arrêté. Le scribe qui a tracé les figures n'a pas attendu que la graticulation soit terminée : il n'avait que dix-huit rangées de carreaux et comme il n'a pas commencé son dessin à la première rangée, mais à la deuxième, il n'avait plus que dix-sept rangées, au lieu de dix-neuf pour ses personnages[1].

Or toute la partie supérieure des deux figures suit strictement le « Canon » égyptien de cette époque, les proportions des épaules, de la taille, de la tête sont justes.

Arrivé à la hauteur des genoux, le scribe a dû s'aviser tout à coup qu'il n'avait pas assez de rangées de carreaux pour finir son dessin dans les bonnes proportions correctes et il a fait ajouter une ligne horizontale pour une dix-huitième rangée de carreaux. Le travail s'est arrêté là, et la dix-neuvième rangée n'a jamais été tracée. Mais il est évident qu'elle l'aurait été si les circonstances n'avaient pas interrompu ce dessin, car il est impossible de supposer que les proportions étaient bonnes du crâne aux genoux qui sont exactement à leur hauteur, et que les jambes à partir des genoux auraient été plus courtes d'une unité. Il est plus vraisemblable de croire que les Égyptiens ont travaillé là comme partout, avec ce manque de plan qui se révèle déjà dans l'architecture de ce tombeau, et dans bien d'autres exemples.

Le tombeau 229 est caractéristique à cet égard. Nous trouvons la plus grande négligence quant au plan, alliée au plus grand soin dans la préparation du mortier et l'épannelage de la seule paroi finie; une scène d'offrandes très bien composée, mais trop près de la porte, ce qui fait que l'offrande ne peut s'adresser à personne et que le dieu ou le maître représenté d'habitude pour la

[1] E. Mackey (*Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 74-85, pl. XV 5) a très justement noté que le scribe avait commencé son dessin une rangée trop bas, mais il croit que les figures seraient plus courtes d'une « unité » à cause de cette erreur.

recevoir, ne peut pas exister; un dessin très correct enfin, et très bien proportionné, mais sur une graticulation inachevée.

Publications. — E. Mackay, *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 74 à 85, pl. XV, 5 et vol. VII, 1921; *The cutting and preparation of tomb-chapels in the Theban Necropolis*, p. 154 et 155, fig. 1.

TOMBEAU N° 249.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Neferronpet. . . . .
Règne de Thoutmôsis IV ou Amenophis III . . . . . . XVIIIe dynastie.

Parois. — Pisé ordinaire gris recouvert d'une couche assez épaisse (3 millimètres environ) de mortier fin. Le lait de chaux était un peu lourd; en séchant il a cédé au lieu de s'incorporer au pisé. Les motifs étaient dessinés directement sur le mortier.

La peinture s'est ainsi écaillée, laissant une partie du dessin à découvert.

Préparation. — Après le tracé des lignes et l'application des taches de couleurs formant le dessin (qu'on retrouve dans quantité d'autres préparations) nous devons noter la façon très particulière d'employer le blanc dans ce tombeau. La chaux est ici délayée avec très peu d'eau, de façon à former une pâte et non un lait; et cette pâte est appliquée sur les visages, les colliers, les perruques, les détails un peu saillants, pour obtenir un très léger modelé. L'idée était ingénieuse mais la réalisation peu solide, et presque tous ces modelés sont écaillés maintenant, nous laissant apercevoir le procédé.



Fig. 95.

Ébauches : 1° D'. A gauche, partie inférieure.

Sujet. — Une jeune fille à côté du siège de ses parents (fig. 95) assise sur un tabouret à pieds de fauve; elle est vêtue d'une robe longue; la tête manque, la main droite posée sur le genou tient un lotus, le bras gauche est replié sur

la poitrine, mais la main est encore une masse informe. Un *dad*, un miroir et un petit pot à fard sous le siège.

Technique. — De style médiocre, l'intérêt de cette petite figure réside seulement dans le dessin d'un premier bras gauche, démesurément long et avec la main levée, modifié après et ramené plié sur la poitrine.



Fig. 96.

La fleur de lotus et la main droite sont aussi dessinées deux fois, mais dans le même mouvement, et la ligne du buste et de l'abdomen a été cherchée et tracée trois fois; tout le corps est établi d'une façon assez souple, mais les bras hors de proportion gâtent l'ensemble.

2° D'. Dans un des motifs, une tête est dessinée et peinte deux fois. C'est le deuxième dessin, effacé, qui laisse apparaître la première peinture en dessous.

3° C'. 1er registre. (Ce premier registre est très près du sol.)

Sujet. — Scènes de funérailles, ou plutôt dix personnages de funérailles : une pleureuse accroupie et inclinée, un prêtre tenant les encensoirs, sont suivis de personnages plus petits et inégaux entre eux; trois serviteurs, l'un tenant sur l'épaule un bâton aux extrémités duquel sont suspendus deux coffrets, un autre portant une chaise sur sa tête, deux pleureuses debout se lamentant la main gauche au front, trois autres pleureuses ou invitées, debout (fig. 96).

Technique. — Dessin très sommaire établi par des traits larges et des masses de couleur brune posée à plat. C'est le même pinceau qui a fait tantôt les masses, tantôt les traits et leurs corrections.

Ces personnages, malgré la façon sommaire dont ils sont traités, sont assez vivants et l'on y peut noter des recherches intéressantes.



Fig. 97.

La première pleureuse est d'un mouvement très juste, en vrai profil avec les deux bras très bien attachés et très bien équilibrés par rapport à l'ensemble.

La figure du prêtre est bien établie et les lignes du crâne et du cou sont d'une allure toute moderne. Il semble même qu'il y ait là un essai de profil perdu et que ce dessin doive être vu de dos, avec le bras droit invisible et l'avant-bras droit apparaissant soit au niveau de l'épaule, tenant l'encensoir avec la main gauche, soit au niveau de la taille, tenant un deuxième encensoir et que le scribe a hésité lui-même, puisque nous avons deux traces de cette même main droite (voir fig. 97 la réalisation de cette figure, assez étrange, dans laquelle le vêtement serait drapé sur l'épaule droite, ce qui est insolite, mais les Égyptiens commettaient souvent des erreurs et des transpositions).

Les autres figures sont plus normales et classiques, mais d'un très mauvais style, trop rapide.

TOMBEAU N° 251.

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

Amenmose.................................... Scribe royal.
Règne de Thoutmôsis III (?)........................ XVIIIe dynastie.

Parois. — Il n'y a pas de pisé dans cette tombe; la veine de calcaire est belle et a pu être taillée soigneusement et dressée avec un mortier; le tout est recouvert d'une mince pellicule de plâtre. Le tombeau est fait tout entier ainsi, y compris le plafond (en dos d'âne), la cour et ses piliers.

Préparation. — Le style est correct, les motifs sont jolis et rares (mais il reste peu de chose); sans doute étaient-ils dessinés au moyen d'une mise aux carreaux, si nous en jugeons d'après le morceau resté en ébauche.

Ébauche : I' 1er registre (fig. 98).

Sujet. — Un personnage faisant l'offrande, devant une table chargée, celle-ci finie; cette table en surmonte une autre qui soutient le gâteau en tranches; et table et gâteau sont ébauchés (fig. 99).



Fig. 98.

Technique. — Le personnage est un excellent morceau classique de mise aux carreaux. Les lignes horizontales et verticales tombent exactement aux mesures fixées depuis longtemps [1].

Nous n'avons plus que le buste de l'orant, une énorme cassure ayant détruit une partie du motif. Le pied est indistinct sous la lacune, mais les mesures se retrouvent nettement.

Il a devant lui un amoncellement de nattes supportant des offrandes; ces nattes, très grandes et achevées, écrasent de leur masse une petite table portant

[1] E. Mackay, *Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis*, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 74 à 85.

le gâteau *hotep* en tranches bien régulières. Différents signes d'offrandes; la tête de veau, celle d'oie, des vases, le signe des étoffes, etc., sont dessinés en dessous, accompagnés chacun du signe des milliers.

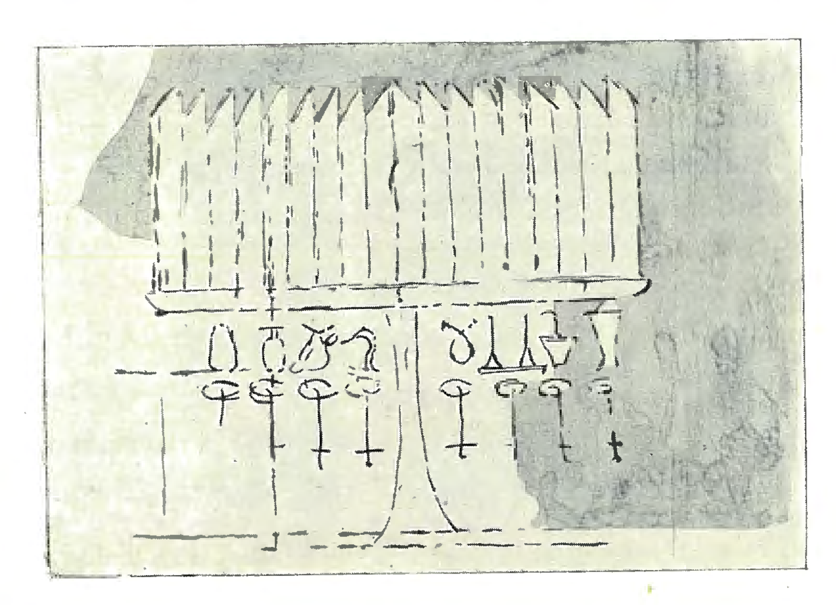


Fig. 99.

Nous sommes encore là devant une négligence dont les scribes étaient coutumiers; la petite table appartient à un projet qui était déjà modifié, puisque les grandes nattes ont été dessinées au-dessus.

Tout le motif est dessiné au trait sur la couche claire qui recouvre le plâtre. Un fond gris bleu est passé en partie autour.

TOMBEAU N° 255.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Roÿ .... Scribe royal.
Sethi Ier .... XIXe dynastie.

Parois. — Un mortier fin sans pisé recouvre les inégalités du calcaire; il suffit pour recevoir directement les motifs, et apparaît en gris jaune en quelques endroits de l'ébauche.

Quelques cavités sont comblées avec du pisé, mais la plus importante (due sans doute à un rognon de silex qui a sauté quand le travail d'épannelage était déjà fini) n'a pas été comblée du tout, et a été travaillée tant bien que mal avec un dessin de vignes sur le ton du fond.

Pas de traces de graticulation. Le plafond a été égalisé au pisé, que recouvre une couche de mortier.

Préparation. — Le blanc est employé comme une couleur ordinaire, et ne sert pas de fond. Le fond est gris pour l'ensemble, et blanc pour les bandes d'hiéroglyphes.

Aux frises, au contraire, le fond est blanc pour les motifs et jaune sous les hiéroglyphes (les frises sont très souvent traitées à part et différemment).

En I' quelques-unes de ces inscriptions, tant aux frises qu'aux scènes, ne sont pas faites.

Ébauche. — H'. Toute la hauteur de la paroi sur quatre registres [1].

Sujet. — Scènes agricoles, 1er registre : un homme en longue calasiris blanche, appuyé sur une haute canne, surveille toute la scène. Il est tourné vers la gauche, c'est un intendant chef, sinon Roÿ lui-même. Un serviteur, représenté à bien plus petite échelle, lui parle et gesticule, la main droite levée vers le maître.

A gauche, un homme et une femme récoltent le lin, reconnaissable à sa couleur vert cru. Il y en a trois registres, le premier bien plus haut que les deux autres.

2e registre : Un laboureur conduit vers la droite sa charrue attelée d'une génisse brune et d'une blanche. Une jeune femme suit la charrue (semeuse?). Au-dessus des deux bêtes, comme à l'arrière-plan, un jeune garçon accroupi sous un arbre, tend la main vers les basses branches, sans doute pour y prendre la chèvre d'eau que tous les travailleurs des champs ont l'habitude de mettre à rafraîchir dans le feuillage (mais l'outre n'est pas dessinée).

3e registre : C'est une scène très rare, pour ne pas dire unique dans la nécropole, de deux charrues qui se croisent.

A gauche, un laboureur guide une charrue traînée par une génisse grise. Le motif tient presque toute la largeur de la paroi, le laboureur est suivi d'un jeune enfant. Derrière ce groupe, partant de la droite, un deuxième laboureur conduit une deuxième charrue, traînée par deux bêtes de somme, une blanche, et une brune à l'arrière-plan.

Au-dessus du groupe, un arbre où sont suspendus une goullah et un sac à provision.

[1] G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et d'Étienne Drioton, *Le tombeau de Roÿ*, dans les *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, 1er fascicule, Le Caire, 1928, fig. 3.

4e registre : Un esclave conduisant un jeune veau vient rendre compte de l'état des cultures à Roÿ et à sa femme assis l'un derrière l'autre sous un kiosque léger. Deux jarres énormes, couvertes de feuilles et de légumes, complètent la composition.

Technique. — Les couleurs sont déjà posées sur quelques traits succincts de mise en place. Il n'y a aucune trace de points de repère ni de graticulation d'aucune sorte — et si nous ne pouvons plus les voir dans le reste, admirablement conservé, du tombeau, elles ne nous échapperaient pas ici. C'est une excellente copie, très expressive, si expressive même qu'il est permis de se demander si nous ne sommes pas en présence d'un motif improvisé plutôt que copié. Les corrections, qui sont habituelles en ce cas, peuvent nous échapper sous les couleurs déjà posées.

Copies de très bon modèle ou improvisation au bout du pinceau, ces quatre petites scènes sont de toute façon extrêmement vivantes.

Les génisses sont dessinées d'une main sûre; elles sont longues, avec les jambes fortes des bêtes qui travaillent. Les trois laboureurs ont trois poses différentes et la scène du troisième registre mérite d'être étudiée d'un peu près. Il semble que nous voyions les laboureurs se parler au moment où leurs routes vont se croiser. Celui de droite a lâché la charrue de la main droite et désigne ses bêtes de cette main, tandis que l'autre, appuyé consciencieusement les deux mains sur sa charrue, lève le nez vers son interlocuteur.

La génisse du premier plan était sans doute prévue pour être accompagnée d'une autre dont le dessin aurait simplement doublé les profils de la première, comme c'est le cas pour le groupe du deuxième registre. Il semble qu'il y ait eu un projet de faire deux bêtes de somme, puisque la jambe postérieure gauche de la première est doublée d'une zone blanche qui est tout à fait à la place où serait la même jambe de la deuxième génisse, mais là s'est borné l'essai, le scribe ayant fort à faire pour mener à bien le groupement qu'il tentait [1].

Les couleurs sont très fraîches, la couleur jaunâtre du mur est restée seulement aux endroits destinés à être coloriés en noir : perruques, sièges des maîtres, et aussi à quelques détails non encore coloriés, comme une partie de l'arbre du

[1] Scènes équivalentes, où les deux groupes s'affrontent toujours : W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 83 (tombe 143), deux vaches s'affrontent en tirant la charrue; *ibid.*, pl. 174 (tombeau de Nakht 52), les deux charrues et les quatre vaches sont face à face.

deuxième registre, le montant du kiosque du quatrième registre, le manteau roulé sur l'épaule de plusieurs esclaves.

Le fond est gris bleu, et le lait de chaux blanc a été employé comme une couleur ordinaire à chaque registre, des bandes d'hiéroglyphes sont prévues peintes en blanc, elles n'ont pas été écrites.

Les rouges des chairs sont posés d'un coup, sans retouche, et sans réserver la place des yeux aux visages.

Publication. — G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et d'Étienne Drioton, *Le tombeau de Roÿ*, dans les *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, 1er fascicule, Le Caire 1928.

TOMBEAU N° 266.

DEIR EL MEDINEH.

Amennakht............ Chef des artisans du Seigneur du Double Pays dans la Place de Vérité à l'ouest de Thèbes. Époque Ramesside.

(Ce tombeau, daté d'après le catalogue d'Engelbach, à l'époque ramesside, pourrait bien être, d'après les détails de technique et de costume, vieilli jusqu'à être antérieur à la XIXe dynastie.)

Parois. — Les parois sont obtenues par un pisé très grossier et très épais. C'est un pisé gris comme presque partout à Deir el Medineh, mais il est devenu rouge par un incendie qui l'a cuit.

Préparation. — Le dessin est fait au trait blanc directement sur le pisé (voir tombeau 291).

Ébauches. — Presque toute la chambre, assez haut; scènes d'offrandes ou thèmes religieux.

Dessin assez précis, mais sans caractère.

Publication. — B. Bruyère, *Deir el Médineh*, dans les *Rapports préliminaires*, t. III, 3e partie, p. 43, des *Fouilles de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire (années 1924-1925)*. Le Caire 1926.

TOMBEAU N° 273.

GOURNET MOURRAÏ.

Sayemiotf...................... Scribe dans l'État de son seigneur. XXe dynastie.

Parois. — Les parois du tombeau 273 sont dressées avec une couche de pisé, recouvrant et égalisant le calcaire friable de Gournet Mourraï.

Il n'y a pas de plâtre sur le pisé, mais une épaisse couche de lait blanc couvre les murs, en attendant les motifs peints.

Préparation. — Pas de trace de mise aux carreaux, ni d'aucun point de repère; le travail est hâtivement fait, très négligé, et les proportions trop allongées des personnages font regretter les correctes graticulations des scribes de la XVIIIe dynastie.

Ébauche. — A'. La paroi tout entière (fig. 100).

Sujet. — Une chanteuse d'Amon, tournée vers la tombe, les deux mains levées, agite un sistre de la main droite; elle est en grand costume de cérémonie et sa perruque est très ornée.

Technique. — Dessin rouge vif sur le blanc du lait de plâtre; les proportions démesurées du personnage gâtent ce que le trait pourrait avoir d'assez fin. Cette ébauche est un exemple de dessin entrepris sans prendre aucune mesure et qui se disloque tandis qu'il s'étend et s'éloigne du trait par quoi on l'a commencé; la fin du motif, jambes, pieds et bas de la robe sont démesurés par rapport au visage et aux épaules. La tête finit par être neuf fois et demie la hauteur totale du corps, ce qui est hors de toutes proportions, même à la XXe dynastie, où l'allongement des figures est de huit têtes dans les mises aux carreaux, et arrive à huit têtes et demie dans les dessins libres.

Du reste, ce dessin trop hâtivement fait avait été précédé d'un autre aussi vite établi; si nous examinons attentivement la paroi, nous pouvons voir quelques traces rouges qui restent dans le motif; il s'agissait sans doute d'un personnage masculin précédé d'une autre figure probablement féminine ou d'une momie; les proportions sont meilleures, mais là le dessin est très mal équilibré (dessin en clair et restitution en pointillé sur la figure 100). Le projet, vaguement cherché, fut sans doute abandonné parce qu'il n'avait pas sa place, et les deux personnages remplacés par un seul.



Fig. 100.

TOMBEAU N° 277.

GOURNET MOURRAÏ.

Amenemonet....... Prêtre, lecteur, père divin dans le temple de Sokaris.
XX[e] dynastie.

Parois. — Procédé ordinaire de pisé recouvrant le calcaire; le pisé lui-même est enduit d'une bonne couche de mortier fin, peut-être plâtre de trois millimètres environ.

Préparation. — Deux ateliers bien distincts ont travaillé à ce tombeau, qui révèle deux techniques bien différentes.

Le premier atelier a exécuté les parois A, A', B, C et l'angle C-D; les personnages sont longs, démesurément pour la plupart, sans que cela leur donne aucune finesse. Le style est très quelconque, malgré des recherches rares dans la décoration, et des attitudes expressives. Nous citerons comme exemple de ce style le petit musicien de l'angle C-D (fig. 101); il est placé là à l'entrée du caveau (qui s'ouvre en D) devant les pleureuses et le cortège des funérailles, visiblement pour combler un vide imprévu; le style en est lourd, le bras raide, les mains mal dessinées, mais la figure est attachante, malgré ses défauts, par l'expression attentive de son attitude penchée sur son jeu.



Fig. 101.

Tout autre est le travail de deuxième atelier qui a donné les parois B', C' et D.

Dans les motifs de ces parois, les proportions sont bonnes et les lignes correctes, mais sans aucune expression.

Ébauche. — B'. La paroi tout entière (fig. 102).

Sujet. — 1[er] registre.

Très effacé, non reproduit ici.

2e registre. — Scène d'offrandes, le mort et sa femme, les mains levées en signe d'adoration, sont tournés vers la gauche de la scène où Osiris-momie est assis, avec Isis derrière lui. Une table d'offrandes sépare les dieux des orants.



Fig. 102.

Technique. — Cette ébauche n'offre pas beaucoup d'intérêt; c'est un exemple de ce travail hâtif de la XXe dynastie, où des habitudes quasi routinières remplacent l'habileté des grands scribes des générations précédentes.

Les couleurs sont posées sans tracé préalable, le blanc est mis en deuxième couche sur les vêtements et la mitre d'Osiris; tout est ainsi massé très vivement, mais sans grâce.

TOMBEAU N° 278.

GOURNET MOURRAÏ.

Amenemhab .... Berger d'Amon-Râ.
XXe dynastie.

Parois. — Les parois sont recouvertes de deux couches de pisé successives : la première assez grossière, brun foncé, la deuxième gris clair; ces couleurs, brune et grise, sont données par la qualité même de la terre employée pour faire le pisé.

Préparation. — La couche gris clair est bien aplanie; c'est directement dessus que sont dessinés les motifs et les frises; le lait de plâtre du fond n'est passé qu'après. Le style est riche de couleur, joli malgré un peu de brutalité. Les proportions des personnages sont très allongées. Nous ne trouvons aucune trace de carreaux ni de points de repère.

Ébauche. — Partie supérieure et frise des parois B et C (pl. XXXII, A et B).

Sujet. — La frise représente des fleurs de lotus séparées par des boutons de lotus et d'autres fleurs, plus petites (pl. XXXII, A).

Au-dessous se déroule un long cortège de funérailles se dirigeant vers la droite, c'est-à-dire entrant dans le tombeau et comprenant : une petite barque, le catafalque traîné par deux bovidés, avec un bouvier et un pleureur, un groupe d'invités, un groupe de pleureuses, et deux officiants qui précèdent le tout.

Technique. — Comme aux époques précédentes, la frise est ici traitée tout à fait à part; les lotus sont délimités par leurs contours extérieurs, c'est-à-dire que l'espace tout entier réservé à la frise est divisé en triangles alternativement à côtés concaves ou convexes, dont les uns formeront les lotus et les autres recevront un bouton ou une fleurette sur un fond. Les couleurs sont, outre le gris du fond général, un peu de rouge et du jaune, de ce jaune qu'on pourrait appeler jaune de Gournet Mourraï, car on ne le rencontre que là, et le reste de la nécropole semble l'ignorer.

Les motifs qui sont en dessous de la frise sont traités tout autrement, c'est un croquis très rapidement dessiné, trop rapidement, pourrait-on dire, car c'est au détriment de la beauté du travail.

Mais si le style perd de la correction à ce travail trop hâtif, il gagne beaucoup de vivacité d'expression. Le sentiment de vie est intense dans ces petits schémas, et nous reconnaissons tout de suite dans ces quelques lignes ce que le scribe avait l'idée d'exprimer.

Le dessin est en gris foncé sur le ton gris clair du pisé; à Gournet Mourraï, comme à Deir el Medineh, les tracés en gris ou en blanc sont de règle à toutes les époques. C'est le tracé rouge qui est l'exception, tandis que dans le reste de la nécropole l'ébauche en rouge est la règle.

TOMBEAU N° 282.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Nakht .... Capitaine de troupes; surveillant des pays du Sud.
XXe dynastie.

Parois. — Le tombeau est une petite niche voûtée, les parois sont en pisé grossier assez bien crépi et dressé.



Fig. 103.

Préparation. — Les parois sont entièrement peintes en jaune gris avant le travail, le dessin est en rouge sur ce fond gris, il n'y a pas de lait de plâtre.

Ébauche. — Au fond de la niche, paroi X; à gauche (fig. 103).

Sujet. — Un Osiris-momie, assis, tourné vers la droite.

Technique. — Dessin malhabile, de proportions très longues qui classeraient tout de suite la tombe à une époque assez basse. Les bras, le cou, sont mal attachés au tronc, et le crâne est beaucoup trop plat, la tiare étant trop étroite pour la tête.

Un repentir à une des plumes donne peut-être l'explication de cette dernière erreur. La base de cette plume est indiquée une première fois à la hauteur du front; si la tiare s'était arrêtée là, elle était de bonnes proportions, mais tout le dessin aurait été plus petit, le scribe, en allongeant la plume et toute la coiffure, eut le tort de ne pas tenir compte de cette rectification en augmentant aussi la largeur. Est-ce le changement de dimensions qui l'a gêné ensuite pour finir son dessin? C'est possible.

Remarquons à propos de ce croquis, sa ressemblance avec l'ostracon 25074 du Musée du Caire[1]. Mais les corrections sont bien plus malhabiles[2].

TOMBEAU N° 285.

DIRA ABOU N NEGGAH.

Iny .... Chef du magasin de Mout.
XXe dynastie.

Parois. — Le tombeau 285 présente une particularité curieuse : il est creusé dans la montagne comme les autres, mais précédé d'un long couloir bâti en



Fig. 104.

grosses briques séchées et recouvertes de pisé; brique et pisé sont de composition assez proche.

(1) Maspero, *Recueil de travaux*, 1906. A propos de l'ostracon 25074 du Musée du Caire.
(2) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. 69.

Préparation. — Le dessin est mis en place en jaune, corrigé et mis au net en rouge; ce dessin en deux ou plusieurs couleurs apparaît après la XVIIIe dynastie. Il dédaigne l'emploi des repères et des carreaux; c'est un croquis rapide



Fig. 105.

sur lequel on voit tout de suite les défauts, que le deuxième dessin, en rouge, sera chargé de corriger.

Ébauche. — De chaque côté du couloir, toutes les parois; mais la plus grande partie est indistincte (fig. 104 et 105).

Sujet. — Cortèges d'orantes dont il ne reste de visible que six femmes, trois à chaque paroi; elles sont tournées vers l'entrée du tombeau, et lèvent les mains

dans la pose habituelle aux orantes, sauf la troisième de la paroi A' qui suit ses deux compagnes mais sans les imiter (fig. 105); elle est du reste coiffée et vêtue différemment et tient un miroir serré contre elle.

(A droite, en A', un cortège de prêtres précédait les orantes; le motif est fini mais très mal conservé. En A, il n'y a que des femmes.)

Technique. — Ces motifs sont mis en place très rapidement, d'un trait jaune pâle, directement sur le pisé cru. En A, les pieds et les mains sont massés de ce même jaune; il y a même une trace gris foncé qui indique une perruque; soit en A, soit en A', le trait rouge s'écarte assez résolument du trait jaune; les différences sont parfois de plusieurs centimètres. Ce trait rouge était sans doute le dessin définitif, car il indique tous les détails; les doigts des mains, les franges des vêtements, la perruque ouvragée de la porteuse de miroir.

Ce qui fait l'intérêt de ce motif, c'est que ces femmes, sauf la troisième de A', sont de vieilles femmes; les visages ont malheureusement disparu, mais les bustes sont indiqués avec un réalisme dont nous avons peu d'exemples dans la nécropole; les pleureuses du tombeau 159 [1] (XIXe dynastie) nous font voir que les scribes égyptiens savaient, à l'occasion, réaliser un personnage vieux et marqué par les années; les visages si vrais des pleureuses du tombeau 159 nous font regretter que les têtes des femmes soient effacées dans le tombeau 285.

A partir de la XIXe dynastie, l'art devient plus véhément et réaliste.

Le tombeau 285, à l'époque ramesside, suit les habitudes prises à la XIXe dynastie.

TOMBEAU N° 291.

DEIR EL MEDINEH.

1° Nou.......................... Serviteur dans la Grande Place.
2° Nakhtmin..................... Serviteur dans la Place de Vérité.
.... XIXe dynastie.

Ce tombeau est indiqué dans le catalogue d'Engelbach comme de la XVIIIe dynastie, mais là comme au tombeau 266, il semble que les détails de costume et la technique datent plutôt le travail du temps de Sethi Ier ou de Ramsès II, malgré une influence visible d'Amarnah.

(1) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. 65.

Parois. — Les parois sont obtenues à l'aide d'un pisé très grossier, reposant sur la brique.

Préparation. — Les motifs sont directement peints sur le pisé cru, qui est gris sombre; les couleurs manquent ainsi de fraîcheur. Ces procédés rudimentaires sont très souvent utilisés à Deir el Medineh, où il semble être de règle de dessiner en *blanc*, sur les fonds de pisé non recouverts de plâtre.

Ébauche. — I. La paroi tout entière.

Sujet. — Deux registres de scènes funéraires.

1er registre. — Les catafalques tirés par quatre bovidés, et accompagnés de deux pleureuses, d'un groupe d'invités, et d'un prêtre qui offre l'encens; un autre prêtre agite un aspersoir devant un groupe de pleureuses. Derrière les pleureuses l'espace restant est divisé en deux sous-registres, et sur chacun de ces sous-registres, deux serviteurs se dirigent vers la droite, comme tout le cortège, portant des urnes et des corbeilles au bout de leur palanche.

2e registre. — Ce registre fait suite au premier et en est l'aboutissement. Nous y voyons d'abord six kiosques d'offrandes, en deux sous-registres; chacun de ces kiosques est occupé par un serviteur incliné près d'une sellette couverte de cierges. A droite, en un seul registre, un personnage fait les dernières offrandes à la statue de momie appuyée au tombeau.

Technique. — L'ébauche est faite d'un trait très lancé, très rapide, mais peu habile, peut-être quelques vagues traits rouges ont-ils servi de points de repère, mais ils n'ont pas été suivis par le dessinateur. Le trait est blanc pur très lourd. Les proportions sont très mauvaises, parce qu'elles diminuent d'importance à mesure que le dessin s'éloigne de la tête comme dans certains dessins enfantins. Les têtes sont énormes, les bras démesurés, les épaules déjà moins larges que la masse du crâne l'exigerait, le buste trop mince et les jambes ridiculement petites. C'est un très mauvais travail comme nous n'en avons que trop d'exemples à Deir el Medineh, chez les fonctionnaires de la nécropole; et si nous comparons avec le travail de même époque à Dira Abou n Neggah ou à Cheikh Abd el Gournah, la naïveté des scribes de Deir el Medineh est encore plus évidente.

Publication. — B. Bruyère et Ch. Kuentz, *La tombe de Nakht-Min et la tombe d'Ari Nefer*, dans les *Mémoires de l'Institut français d'Archéologie orientale*, t. LIV, 1926 (pl. III, p. 6 à 11 et 14 et suivantes).

TOMBEAU NON NUMÉROTÉ (A).

DIRA ABOU N NEGGAH.

Noms et titres impossibles à lire. (Près des n°s 153 et 151.)
Fin XVIIIe dynastie.

Parois. — Ce tombeau est creusé dans une veine très mauvaise de calcaire, et les rognons de silex mal assujettis nuisent à la solidité et n'ont pas permis de dresser des parois planes, et de faire un travail solide. Les maçons ont passé



Fig. 106.

plusieurs couches d'un pisé-mortier grossier, enrobant de petits morceaux de calcaire. Le pisé-mortier a été fait en plusieurs fois, car il est de différentes couleurs. La dernière couche est recouverte d'une mince pellicule de plâtre, et l'ensemble assez bien dressé.

Préparation. — Plan habituel; très joli style. Aucune trace de carreaux ni de repère.

Ébauches. — 1° B. La frise.

C'est le motif des lotus : fleurs épanouies et boutons alternant. Le motif est seulement mis en place.

2° D. Toute la paroi (fig. 106)[1].

Sujet. — Une scène de pâturage. Sous un arbre immense, qui occupe tout le milieu de la scène, un berger surveille les ébats d'un troupeau de chèvres. Un autre serviteur est tourné vers le maître, qui est assis près d'un autre arbre à l'ombre duquel rafraîchissent des jarres. Toute la partie supérieure de la scène manque. Le berger n'est même identifié que par le bâton qu'il tient haut levé sur les bêtes. Celles-ci s'agitent au pied de l'arbre, marchant, sautant, broutant; l'une d'elles dort à l'écart, la tête repliée vers les pattes. Un peu plus haut, deux jeunes cabris s'affrontent; plus haut encore une chèvre est dressée sur ses pattes de derrière, peut-être pour une lutte avec une autre, mais le dessin est effacé à cet endroit.

Technique. — Le dessin est établi d'abord en un ton ocre rosé, très pâle, puis repris et corrigé d'un trait ferme ocre rouge.

Les motifs sont d'inspirations très différentes : la chèvre endormie est très classique et, avec des variantes, nous en avons des exemples nombreux; dans la chasse aux autruches au désert, chez Kenamon (tombeau 93[2]), nous avons une jeune antilope endormie qui rappelle beaucoup le petit capridé du motif qui nous intéresse. Et tous deux procèdent directement d'un très vieux motif que nous voyons au temple de Sahoura, déjà fixé comme un signe d'écriture.

Les boucs qui s'avancent vers la gauche sont classiques aussi, par leur façon d'être dessinés l'un derrière l'autre par traits parallèles; cependant les souplesses du cou et du dos sont quelque chose de nouveau. Il y a un essai intéressant devant le tronc de l'arbre; deux têtes s'allongent, gourmandes, pour brouter; il est regrettable que l'état de la paroi soit si mauvais et que, dans ce motif si mal conservé, nous ne voyions pas bien l'entrecroisement des cornes ni si une de ces têtes n'était pas de face.

Quant aux bêtes en action, soit les boucs et chèvres du premier plan, soit les cabris des deux registres supérieurs, ils sont remarquables de mouvement et d'expression, tout en obéissant aux règles de descriptive égyptienne.

En l'absence de tout texte et de tout motif fini, il est assez difficile de dater exactement ce tombeau. Deux points peuvent cependant nous guider. 1° Les têtes de capridés, leurs encolures surtout, arrondies et gonflées, l'attache de

[1] J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. 66 donne la partie la plus importante de cette scène.

[2] N. de Garis Davies, *The Tomb of Ken-Amūn at Thebes*, New York 1930, vol. I, pl. XLVIII et vol. II, pl. XLVIII A.

l'oreille, procèdent de la même inspiration que le petit fragment de vase du palais d'Amenophis III. 2° Le maître, assis sur son pliant aux pieds en tête de cygne, est dessiné, comme les personnages de la fin de la XVIII[e] dynastie. La ligne convexe de l'abdomen, quoique en grande partie effacée, est très significative des temps d'Amenophis IV ou immédiatement avant ou après[1].

C'est par l'examen de ces deux détails qu'on peut dater ce tombeau soit de la période de Thoutmôsis IV ou d'Amenophis III, soit de celle de Tout Ankh Amon.

TOMBEAU NON NUMÉROTÉ (B).

DIRA ABOU N NEGGAH.

(Au-dessus du n° 154).
XIX[e] dynastie.

Parois. — Très beau plan, très vaste, le tombeau est affreusement mutilé. Le pisé est grossier, mais une couche de plâtre assez épaisse (environ 3 mill.) égalise le pisé et dresse bien la paroi.

Préparation. — Le plâtre est recouvert d'une couche de ce ton jaune sur lequel les Égyptiens aiment à peindre. Les ébauches qui nous restent comme vestiges de la décoration sont exécutées sur deux mises aux carreaux différentes, dessin ocre rouge.

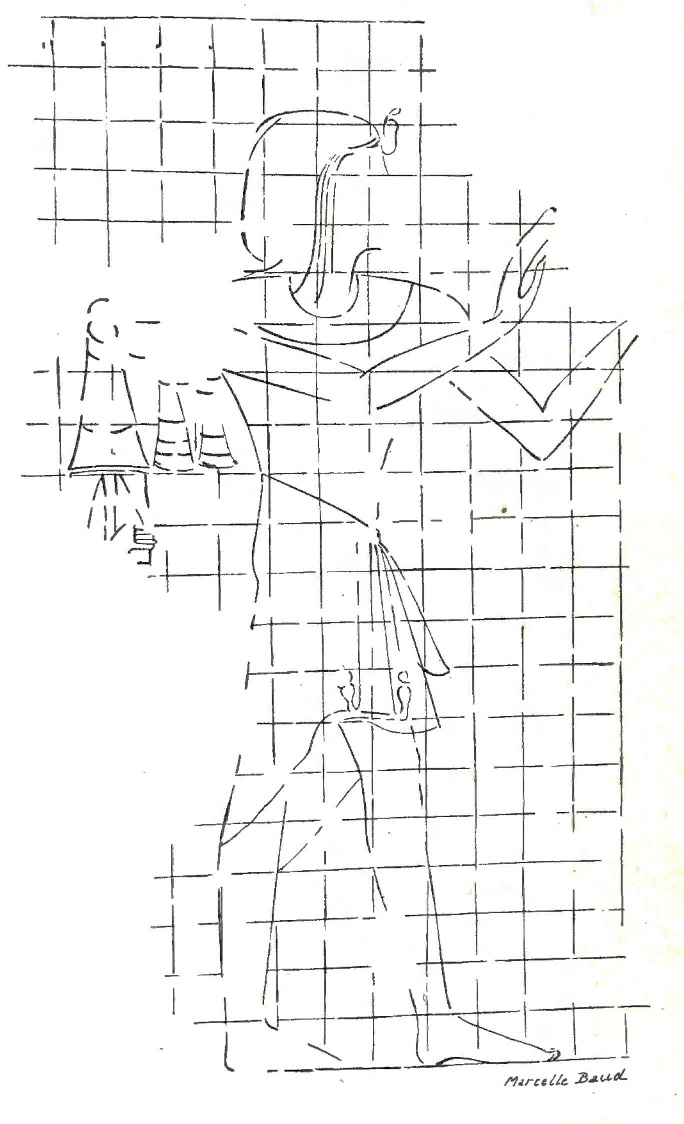


Fig. 107.

Ébauches. — 1° I'. Au milieu de la paroi.

Sujet. — Une figure de roi, tournée vers la droite, élève les deux mains à la hauteur des épaules, en geste d'adoration (fig. 107).

[1] Voir p. 169.

Technique. — Le motif est traité aux carreaux de proportions. Dix-neuf carreaux en hauteur, plus l'épaisseur de la perruque[1], c'est une mise en place correcte; l'œil n'est pas dessiné, mais il prendrait sa place à l'intersection des deux lignes sur lesquelles est bâtie la partie supérieure du visage; les mains ne sont encore que massées, deux traits dessinent le gros orteil. Le dessin est très net et très lancé.

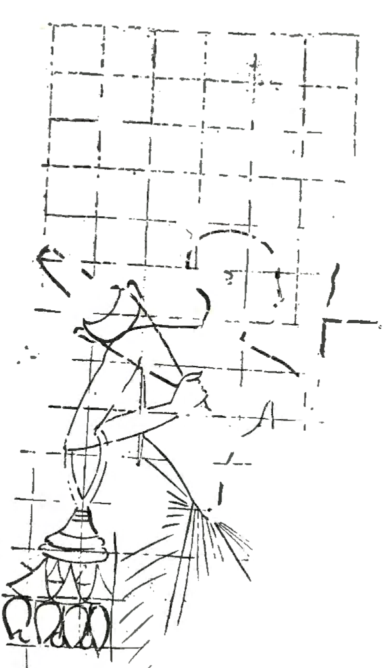


Fig. 108.

2° I'. Devant le motif précédent (fig. 108).

Sujet. — Une figure de serviteur portant de la main gauche une sellette chargée (quelques traits seulement permettent de reconnaître ce motif); son bras droit est replié et dans le pli du coude est suspendu par une corde un bouquet de fleurs et de fruits; il tient un autre bouquet (?) de la main droite; tout cela mis en place seulement, et assez difficile à identifier.

Technique. — Le style est tout autre que celui de la figure du roi. La mise aux carreaux est ici, non plus une mise aux carreaux de proportions mais une graticulation de copie; c'est la reproduction, en plus grand, d'un motif de papyrus ou de plaque de calcaire. Le petit porteur est incliné, dans une jolie pose souple, la main est bien dessinée, les traits, plus gras ou plus faibles suivant la silhouette à exprimer, donnent de la vie au personnage qui obéit malgré tout à la descriptive égyptienne.

TOMBEAU NON NUMÉROTÉ (C).

CHEIKH ABD EL GOURNAH.

(Dans le n° 123.)

Parois. — Deux très petites chambres, très sombres et en très mauvais état, creusées dans la même veine de calcaire que le 55 et le 57, tout proches, et le 123 par lequel il faut entrer maintenant pour atteindre ce petit tombeau.

[1] E. Mackay, *Proportion Squares on Tomb Walls in the Theban Necropolis*, dans le *Journal of Egyptian Archaeology*, vol. IV, 1917, p. 78, pl. XVI, 5.

Préparation. — Il est préparé pour la sculpture, mais fut peint ensuite par changement de projet ou hâte de finir. Il n'y a par conséquent pas de pisé; un mortier calcaire broyé comble les inégalités, mais par instant, le mortier

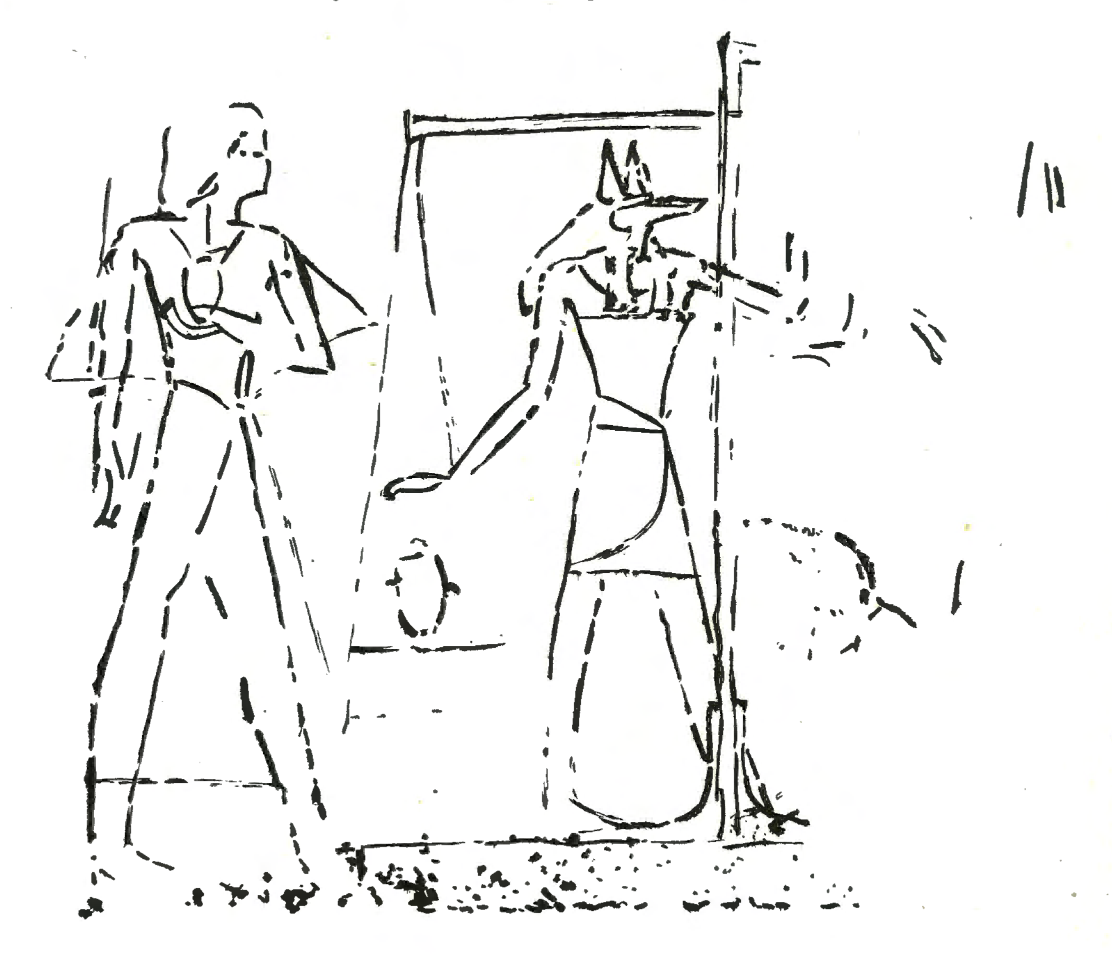


Fig. 109.

oublie des cavités et les délaisse. Le dessin passe d'un jet sur le calcaire aplani, sur le mortier dressé ou les cavités oubliées.

Ébauches : 1° D. 2e registre.

Sujet. — La pesée du cœur (fig. 109); la balance est à demi détruite, le tribunal l'est tout à fait. Nous ne voyons plus qu'Anubis sous le fléau et le mort soutenant de la main gauche son cœur suspendu à son cou.

2° D'. Vers l'angle C', 2e registre (fig. 110).

Sujet. — Scène très vivante qui semble être le travail dans le tombeau, dont la porte est figurée à gauche. Plusieurs personnages s'agitent dans des poses

assez significatives : l'un d'eux semble broyer du mortier sur une meule; un autre au-dessus de lui, complètement renversé en arrière, travaille au plafond du tombeau à gauche. Une discussion s'est engagée entre deux chefs ouvriers,



Fig. 110.

contremaîtres ou surveillants, peut-être au sujet d'ostraca qui gisent, épars entre eux; un jeune apprenti dessine un de ces éclats de calcaire; un ouvrier travaille à une stèle (fig. 110).

Technique. — Dessin très souple, d'une seule venue, sans mise aux carreaux ni repères. La pesée du cœur est classique et n'est pas très bien dessinée, mais l'autre scène est à la fois très rare comme sujet et très intéressante comme technique. Le broyeur de calcaire est dessiné de trois quarts, le personnage qui travaille au plafond est très juste d'attitude, avec la ligne de l'abdomen bombée sous l'effort de sa pose cambrée, et la scène de droite est très animée et bien composée.

CHAPITRE IV.

CONCLUSIONS À TIRER DE L'ÉTUDE DES ÉBAUCHES.

A. — SUR LE TRAVAIL MATÉRIEL DANS LA TOMBE.

Les scribes du Nouvel Empire sont formés aux règles du dessin classique et ils les appliquent strictement dans les motifs rituels; mais nous savons qu'ils ne craignent pas de les abandonner quelquefois dans les scènes de fantaisie et dans les thèmes nouveaux qui se multiplient. Ils en gardent le souci de décrire qui dominera toujours la pensée égyptienne, mais ils y ajoutent une idée de grâce, un soin de plaire, peut-être bien loin de la technique des vieux scribes et de leurs descriptions géométriques.

Nous avons retrouvé au cours de cette étude des dessins inachevés dans la nécropole thébaine, toutes les exagérations des anciennes règles, mais aussi tout le charme avec lequel sont traités les nouveaux motifs. La recherche de la description caractérise les deux méthodes, mais les anciens résolvent le problème en géomètres, c'est-à-dire en savants, et les scribes du Nouvel Empire en artistes [1].

La lutte entre ces deux éléments nous a donné souvent des dessins intéressants où nous pouvons essayer de saisir quelques secrets des vieilles techniques égyptiennes et quelques règles du travail des scribes.

Nous avons vu dans les pages précédentes comment le dessin égyptien décrivait les personnages, animaux ou objets qu'il avait à représenter, et à quelle interprétation il était arrivé pour obtenir le maximum d'expression en représentant sur une surface plane les sujets à trois dimensions. Nous avons vu les rapports étroits qui existent entre l'écriture hiéroglyphique et les sujets d'une scène égyptienne. Nous avons vu enfin ce que le scribe égyptien a fait de ces motifs isolés et comment il s'en est servi pour la décoration des tombeaux.

On sait qu'au deuxième empire thébain (la période qui nous occupe), la nécropole est encore aux mains des prêtres et que la plupart des tombes sont exécutées sous leurs ordres.

D'après ce que nous connaissons des idées égyptiennes, les premières décorations des tombeaux sont une utilisation de surfaces commodes pour un but

[1] A. Jolles, *Vereinigung für ästhetische Forschung.*

magique et religieux. Les scribes employés à cette besogne sont des fonctionnaires, voire des prêtres; ils ne revendiquent point la qualité d'artistes et ne sont fiers que de leurs études de scribes et de leur respect des traditions. Soit dans les tombeaux memphites, soit dans les tombeaux thébains, l'idée est la même : remplacer par des représentations figurées les objets trop coûteux ou périssables dont le mort avait absolument besoin dans l'autre vie. C'est ainsi que nous voyons défiler devant nous sur les parois des chapelles funéraires tout ce qui est utile à la vie d'outre-tombe, tout ce qui peut la rendre agréable et douce et tout ce qui rappelle la vie que le mort avait vécue sur terre, sans oublier le grand acte des funérailles qui le transformait en vivant éternel, et où sa momie était mise en état de voir et d'utiliser tout ce qu'on avait rassemblé pour elle dans la tombe.

Il s'ensuit que la décoration de la tombe est en réalité une prière pieusement composée et dessinée, peinte ou gravée par des scribes dont l'habileté est prisonnière de la surveillance étroite des prêtres. Ce sont les prêtres qui ont choisi les thèmes et ce sont eux qui ont décidé l'emplacement de chacun. La première chambre n'est pas décorée comme la deuxième, chaque paroi a son affectation spéciale résultant de son orientation et de la distance qui la sépare de la niche de l'ouest.

Nous pourrons constater que le travail est toujours beaucoup plus avancé dans la deuxième chambre que dans la première. Or les scribes commençaient forcément leur travail par la première chambre, puisqu'ils entraient dans le tombeau dès que les maçons avaient dressé une paroi (tombeau 229, p. 198). A ce moment, tous les corps de métiers étaient représentés dans la tombe. Les terrassiers creusaient la deuxième chambre, marquant de gros traits rouges sur le plafond l'avance de chaque jour; les maçons dressaient les parois déjà ébauchées par les terrassiers, cependant que les scribes commençaient à dessiner sur la ou les parois à peine abandonnées par les maçons; le travail avançait ainsi peu à peu, les scribes imagiers finissant chaque motif avant d'en entamer un autre. Mais il semble bien que, dès le travail préliminaire des terrassiers et des maçons terminé dans la deuxième chambre, les scribes s'emparaient aussitôt de ces nouvelles parois, quittant sans scrupule leur travail de la première chambre, même s'il était inachevé.

Il était bien plus important de faire les thèmes funéraires que les motifs plus vivants et plus familiers de la première chambre. S'il leur restait du temps, les imagiers retournaient dans la première chambre.

C'est pourquoi nous trouvons plus souvent les dessins ébauchés dans la pre-

mière chambre, ou s'il n'y a qu'une deuxième chambre, sur la paroi *Est* de cette deuxième chambre. Les scènes ébauchées se trouvant ainsi être plus nombreuses dans la première chambre que dans la deuxième, c'est tant mieux pour l'archéologie, puisque les scènes laissées inachevées présentent plus de fantaisie ou de recherches que les thèmes rituels, et par conséquent plus d'intérêt pour nous[1].

Les maçons étaient donc encore dans le tombeau quand les imagiers y travaillaient. Ceux-ci se divisaient en plusieurs groupes de travailleurs, de science et d'expérience bien différentes. Il y avait plusieurs *sš-ḳdw* dans un même tombeau, et nous pouvons les reconnaître à leurs travaux; leur façon d'écrire et de dessiner n'était pas la même, les proportions qu'ils donnent à leurs personnages diffèrent souvent. Non seulement nous pouvons trouver les traces du travail de plusieurs scribes dans les personnages, mais nous pouvons nettement affirmer que les frises, les bandes de cadres, et les plafonds les plus simples n'étaient pas l'œuvre des scribes, mais celle des apprentis qui s'essayaient ainsi à manier la couleur, ou des ouvriers subalternes dans les ateliers. Les frises sont souvent d'un tout autre style et d'un tout autre travail que le reste du tombeau. Ainsi il n'est pas rare, surtout à la XVIII[e] dynastie, que les frises soient ébauchées par de larges traces de couleurs tandis que les motifs des parois sont dessinés au trait fin avant l'application d'aucune teinte (tombeaux 14, 19, p. 69 et 73). Il est souvent impossible de dire quelle partie était commencée d'abord, de la frise ou des motifs de la paroi.

Il nous faut donc comprendre le travail des Thébains par ce travail même, et chercher à travers toute la nécropole les traces d'essais ou de repentirs qui nous apprendront leurs façons de procéder.

C'est ainsi que nous remarquerons dans certains tombeaux, par exemple au tombeau 77 paroi B (pl. XVII), de larges traces de couleur rouge s'amincissant pour finir en pointes très fines et qui sont celles du pinceau essayé sur un coin de mur avant le travail : on voit le scribe tournant son pinceau pour voir s'il fait bien la pointe, et surveillant en même temps le degré de fluidité de sa couleur. Celle-ci, pour les grandes teintes plates, devait être employée assez liquide; elle était sujette à couler; les éclaboussures et les coulures ne

[1] Il y a pourtant quelques motifs ébauchés en deuxième chambre, mais peu; et remarquons que pour quatre d'entre eux les ébauches proviennent soit d'accidents ayant retardé la marche régulière du travail (scène des pleureuses au tombeau 78), soit de changement de projet en cours d'exécution (serviteurs au tombeau 78), d'oubli (petite figure d'Isis au tombeau 151) ou d'usurpation (grand naos du tombeau 58).

sont pas rares. Au tombeau 87, un des plus jolis motifs en L est gâté par de la couleur bleue qui a coulé et a été essuyée. Au tombeau 15, dans la petite chapelle extérieure découverte en 1915 par Sir R. Mond, la couleur bleue d'un des plafonds a également coulé, traversant le motif jaune et noir qui borde la paroi et s'arrêtant dans la perruque de la femme qui est en dessous.

C'est en effet le bleu qui occasionne le plus souvent ces accidents, ce qui n'a rien de surprenant; de nos jours, nous pouvons constater que les couleurs cuivreuses (les bleus égyptiens sont des sels de cuivre) sont de tenue moins ferme que les oxydes de fer (base des jaunes et des rouges égyptiens). Les vieux décorateurs ont eu à lutter contre les mêmes difficultés techniques que les modernes et ont dû souvent maudire ce bleu qui s'échappait toujours du pinceau sitôt qu'il était un peu liquide et qui refusait de s'étaler quand il ne l'était pas assez.

Si les peintres, maçons, terrassiers même pouvaient être ensemble dans un tombeau, ces derniers avaient forcément fini avant les autres ouvriers; puis les maçons partaient à leur tour, et les décorateurs restaient seuls. Il pouvait arriver qu'à ce moment un accident survînt encore à la paroi, les rognons de silex enrobés dans le calcaire ne tiennent pas toujours solidement après le rude travail de creusement d'une chambre. Au tombeau 255 [1] le cas s'est produit, et nous voyons les scribes, sans outils pour boucher l'alvéole qui s'était creusée, passer simplement dans le trou quelques couches de lait de plâtre ou de chaux et décorer tant bien que mal la crevasse d'un décor floral très inattendu dans l'ordonnance de la scène. Par cet exemple, qui n'est pas unique dans la nécropole, nous voyons que les scribes et en général les ouvriers égyptiens sont loin de comprendre le travail et la composition comme nous l'entendons maintenant, et comme les Occidentaux les ont toujours compris. Nous verrons la négligence que nous pouvons relever dans leurs œuvres se montrer non seulement dans les repentirs plus ou moins mal corrigés, mais dans la composition même [2].

[1] G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et d'Étienne Drioton, *Tombes thébaines. Le tombeau de Roÿ*, dans les *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, fasc. 1, 1928, fig. 16, et p. 2.

[2] Maspero, *Mission du Caire*, V, 3, p. 443 : « les décorateurs étaient obligés d'éliminer une bonne partie des sujets, ils ne gardaient que les plus nécessaires, ou ceux que la famille leur commandait de conserver pour des raisons qu'il nous est difficile de comprendre. Ce travail de simplification était en général mené avec assez de négligence par les entrepreneurs de pompes funèbres, parfois ils supprimaient les légendes d'une scène qu'ils reproduisaient, parfois aussi ils oubliaient en supprimant la scène de supprimer la légende. »

B. — SUR LA DISTRIBUTION DU TRAVAIL.

La remarque que Maspero avait faite au temple d'Abydos [1], que plusieurs ouvriers travaillaient en même temps à un édifice et qu'on pouvait reconnaître les différences de leur technique par les différentes formes des hiéroglyphes, n'est pas seulement vraie pour le travail dans un temple; même dans les plus petits tombeaux, il n'est pas rare de trouver la trace de plusieurs mains, et cela se conçoit facilement, si nous nous rappelons le nombre des fonctionnaires qui se disent chefs des dessinateurs ou des travailleurs de la nécropole. L'entreprise des tombeaux occupait un grand nombre d'ouvriers plus ou moins habiles et devait former dans ses ateliers les apprentis qui lui arrivaient en sortant de l'école. Bien des scribes artistes devaient se former dans les temples. Le Musée du Caire conserve des ostraca provenant du Ramesseum en tel nombre qu'on a pu penser à une école du Ramesseum d'autant que la plupart de ces ostraca sont assez maladroits et évoquent tout de suite l'idée de travaux d'élèves.

Cette école avait-elle pour professeurs des prêtres ou des laïques? La magie religieuse étant la base et la raison d'être des représentations figurées, on comprendrait très bien que les prêtres en aient été à toutes époques les animateurs probables et les surveillants certains. Ce qui est sûr, c'est que toutes les règles magiques de la descriptive égyptienne devaient y être minutieusement enseignées aux futurs scribes dessinateurs ou sculpteurs. Du reste, l'écriture elle-même ne se séparant pas du dessin, l'enfant qui connaissait tous les signes de sa langue et savait les reproduire, avait déjà acquis, par cela même, la plus grande partie du métier de dessinateur. Le reste était affaire de goût et d'habileté plus ou moins grande. Les jeunes scribes qui savaient écrire n'avaient qu'à continuer le même cycle d'études pour apprendre à enluminer ou à graver, ou enfin à sculpter.

Le jeune garçon, quand il savait dessiner tant bien que mal ses hiéroglyphes, devait apprendre ensuite à grandir les figures jusqu'à avoir plusieurs décimètres de haut, quelquefois même atteindre la grandeur naturelle comme au tombeau de Ioumasib (n° 65). Il devait aussi apprendre à les animer, c'est-à-dire à les dégager des poses hiéroglyphiques dans les mouvements que l'écriture

[1] *Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, t. V, p. 428 et suiv.

ne donnait pas; il y avait enfin quantité de détails, d'accessoires qui ne pouvaient pas être représentés dans les scènes même rituelles d'une façon aussi stylisée que dans les hiéroglyphes.

L'école du Ramesseum dont on a parlé au sujet des ostraca trouvés là était bien plutôt le quartier des apprentis dans l'entreprise de tombeaux. Les enfants devaient s'y exercer d'après des modèles sur papyrus ou sur ostraca; nous avons vu qu'on a retrouvé à plusieurs reprises des plaques graticulées au burin de façon que les enfants puissent dessiner dessus, effacer leur dessin et le recommencer jusqu'à ce qu'ils en soient satisfaits, et nous avons étudié celles qui se trouvent dans les Musées d'Europe (cf. p. 54 et sqq.). Il est certain que le jeune apprenti continuait ses exercices aussi longtemps qu'il n'était pas maître de son calame et des «proportions à donner aux figures».

Il devait pourtant arriver un moment où il accompagnait l'atelier dans les chantiers pour voir travailler les ouvriers, les aider au besoin et commencer à dessiner des motifs simples sur le mur. Il est certain qu'on devait le charger des frises très faciles où un motif est répété indéfiniment, comme par exemple aux tombeaux 19, 42 et 56. Nous avons du reste remarqué à plusieurs reprises à quel point les frises sont différentes de technique du reste de la paroi. C'est sans doute aussi un apprenti qu'on a chargé d'ébaucher la frise du tombeau 159. La présence d'un novice dans ce tombeau se révèle par le dessin de bateau du soubassement (fig. 83, p. 180); nous aimons à nous imaginer ces jeunes ouvriers travaillant avec les hommes et profitant d'un moment de loisir pour copier un motif comme exercice. Ces dessins des soubassements étaient destinés à être effacés et ne font pas partie de la décoration de la tombe; nous en avons un autre dans la nécropole, au tombeau 143 (fig. 76, p. 167)[1], où il est permis d'hésiter à attribuer ce dessin de soubassement à un apprenti, tellement l'ébauche du cheval est juste et vivante. Il se peut, puisque le dessin a été corrigé au cours du travail, que ce dessin commencé maladroitement par l'apprenti ait été repris tout de suite, cherché et fini brillamment par un imagier habile[2] que la recherche intéressait. Si nous examinons les trois petites figures qui accompagnent le cheval, elles nous offrent bien le dessin hésitant, lourd et maladroit d'un enfant et ne peuvent pas se comparer aux silhouettes si finement établies du reste du tombeau, quoiqu'elles soient visiblement influencées par elles. Au contraire, l'ébauche du cheval a la même allure et le même sentiment

[1] J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. 67 *a*.

[2] Idem, *ibid.*, t. I, pl. 69 : la correction d'un motif très maladroit sur ostraca par un maître ou chef d'atelier.

de vie que le lion terrassé à la paroi voisine (fig. 77)[1]. Il n'est donc pas impossible de croire que l'essai de l'apprenti a été repris par un scribe beaucoup plus capable qui faisait lui-même des recherches à côté. Enfin, quelquefois l'apprenti prenait une part directe à la décoration du tombeau en établissant lui-même sur le mur un motif facile. Au tombeau 77 le petit naos semble bien avoir été fait ainsi, et nous avons vu dans l'examen du tombeau à quelle série de modèles il pouvait se rapporter et quelles inexpériences on pouvait lui reprocher (fig. 47 et p. 116 et sqq.).

L'apprenti devenait peu à peu plus habile, et il est certain qu'un jour, tout comme dans nos ateliers modernes, il devenait petit ouvrier, puis ouvrier qualifié; mais comme dans nos ateliers également, comme dans tous les temps, il devait y avoir, entre les scribes décorateurs, de grandes différences d'habileté.

C'est dans ces œuvres inachevées que sont les ébauches que nous pouvons saisir sur le vif les différentes mains des scribes égyptiens et constater qu'à côté des dessinateurs consciencieux sans faiblesse, mais sans imagination, vivaient dans les ateliers d'autres scribes plus sensibles, et dont les croquis prouvent combien ils se sentaient bridés dans les règles pourtant bien adoucies du dessin égyptien et comment ils arrivaient à s'en échapper et à faire œuvre d'artistes dans ce bureau de fonctionnaires.

Le scribe décorateur devenait parfois très habile et capable d'établir à main levée toute une paroi; quand il était parvenu à une telle virtuosité, il est certain que les poncifs anciens ne lui suffisaient plus, et c'est alors que nous trouvons dans les tombes, comme traces de ses recherches, les compositions très rares. Qu'il ait porté un titre de chef ou que socialement il soit resté dans la foule des ouvriers, cela n'est pas le plus intéressant pour nous.

Comme il y avait des chefs d'atelier dans les entreprises des tombes de la nécropole, quand nous trouvons la trace d'un travail original dans les tombes, c'est à lui que nous en attribuons forcément le mérite. Son travail devait consister d'abord dans la correction des motifs exécutés par des ouvriers plus médiocres. Au tombeau 22, le dessin a été très fortement corrigé et aminci par l'application des couleurs (fig. 31, 33). Au tombeau 285 (fig. 104 et 105), l'ébauche très rapide en jaune est corrigée et le dessin définitif établi en rouge. Nous avons vu, à propos du cheval du tombeau 143 (fig. 76, p. 167), qu'il ne dédaignait pas de «croquer» certains motifs, soit pour ces motifs mêmes par jeu,

[1] J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. 68.

soit pour corriger l'essai d'un apprenti; mais cette besogne n'était pas la seule à l'occuper, et il devait aussi se charger de certains motifs dans le tombeau. C'est probablement la main d'un de ces chefs d'atelier qui a dessiné le petit scribe du tombeau 77 (fig. 49) et qui a cherché, sans y parvenir tout à fait, une ligne exacte pour les épaules; c'est peut-être aussi l'un d'entre eux qui a dessiné et surtout fini le harpiste du tombeau 22 (pl. IV).

Il est probable qu'ils devaient se charger de la mise en train des motifs un peu rares, comme la paroi du tombeau 14 (pl. III) qui représente une procession du roi sur son palanquin de fête, motif peu usuel dans la nécropole. La scène d'adoration des pleureuses au tombeau 54 (pl. IX) est sans doute aussi d'un chef d'atelier; il s'agit du reste ici de Houy, sculpteur d'Amon lui-même. Le banquet du tombeau 75 (pl. VII, B), le troupeau du tombeau 78 (pl. XVIII), celui du tombeau 201, par la recherche dans la composition et dans le dessin sont certainement aussi l'œuvre d'un maître; enfin nous avons étudié les tombeaux 140 et 165 (p. 162 et 182 et suiv.) et nous avons vu que les ébauches qu'on y rencontre sont sûrement l'œuvre de décorateurs très capables qui ne pouvaient qu'être les premiers dans leurs métiers (pl. XXV, XXIX et XXX). Il est probable que tout ou partie de la scène des chèvres à la tombe sans numéro A a été faite, ou du moins corrigée par le chef d'atelier; du reste, nous avons constaté que le trait de correction est beaucoup plus foncé que le premier trait, et le modifie souvent.

Nous ne pouvons qu'imaginer maintenant le pittoresque de ce travail simultané de plusieurs hommes de métier et de talent différents. Au tombeau de Ramose, non seulement les peintres avaient pris possession de la paroi sud de la cour, tandis que les sculpteurs s'emparaient des parois est et ouest, mais à cette dernière, nous avons vu que la partie sud était aux mains d'un scribe correct qui avait travaillé sur une graticulation établie suivant toutes les règles [1]. La partie nord, au contraire, était confiée en même temps à un imagier plus moderne travaillant d'après les nouvelles méthodes qui devaient à peine plus tard aboutir à l'art de Tell-el-Amarna. Le contraste n'est pas seulement saisissant entre l'ancienne et la nouvelle manière et les types différents du personnage, mais surtout en ce que le dessinateur «amarnien» n'a pas usé une seule fois d'un point de repère quelconque, et qu'il s'est contenté, pour établir une scène en deux registres sur plusieurs mètres de long et plus de 3 mètres de haut,

[1] Au tombeau 112, une graticulation est ainsi encore visible sur les motifs, le naos d'Osiris n'est pas fini, les carreaux sont visibles sur une couche jaune, et tout autour le fond est déjà abaissé, en blanc par conséquent.

des lignes de terre sur lesquelles reposent ses personnages et des lignes verticales des colonnettes de la salle où se passent les scènes (p. 106 et suiv. et pl. XI à XIV). Le tombeau 166 est aussi net comme dessin que le tombeau 55, quoique d'un tout autre style. Par instants, deux fines lignes roses vérifient la largeur d'un cadrat (pl. XI), mais les personnages et les accessoires sont dessinés d'un trait sur une mise en place qu'ils corrigent. Le dessinateur a même eu la coquetterie de rehausser de rose certaines masses du bouquet que tient un des prêtres. Or ce dessin si fin, si délicat, a été fait pendant que les maçons et les terrassiers étaient encore dans le tombeau : la deuxième chambre est à peine dégrossie.

Terrassiers, maçons, crépisseurs, scribes décorateurs, sculpteurs, apprentis, ouvriers et manœuvres, ensemble dans le chantier, concouraient à la même œuvre. Les scribes égyptiens ne séparaient pas leurs arts, si différents qu'ils nous paraissent, et les ateliers étaient composés de gens habitués à travailler entre eux, et où les ouvriers spécialistes devaient être rares.

Nous avons de la peine à retrouver exactement les attributions de chacun. Mais l'habileté des chefs habitués à guider leurs équipes dans tous leurs différents travaux explique tout de suite comment l'œuvre était menée à bonne fin et arrivait à former un tout homogène.

C. — SUR LES USURPATIONS ET LES REMPLOIS.

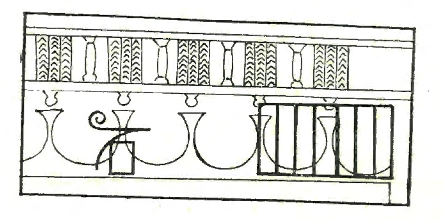
Nous devons remarquer que quelques-unes des tombes peintes sur pisé ont été remployées et qu'elles sont peintes, non plus seulement sur le crépi du mur, mais sur une deuxième couche qui recouvre celui-ci.

Nous ne savons pas la cause de ces remplois; ce n'est pas, comme dans la nécropole de Deir el-Medineh, le manque de place qui aurait exigé ces usurpations. Celles que nous pouvons noter sont toutes d'avant la XXe dynastie et nous voyons à la XXVIe dynastie les tombes occuper une place énorme. Il s'agit là plutôt de tombes abandonnées où personne ne venait célébrer de culte et qui auraient été trouvées bonnes pour une nouvelle installation en l'absence de tout descendant pour réclamer.

La manière la plus simple d'usurper une tombe est d'y installer de nouveaux textes se rapportant à un nouvel occupant en terminant les parois qui auraient pu rester inachevées. C'est le cas de la tombe 54 datant de la XVIIIe dynastie (Thoutmôsis IV) et usurpée par Kenro à la fin de la XIXe dynastie. Les deux

styles très différents sont d'autant plus nets à distinguer qu'en plusieurs endroits certains motifs de Houy ont été brutalement effacés et remplacés par des sujets et des textes se rapportant à la vie de l'usurpateur (fig. 40, 41 et 42).

Au tombeau n° 58 il y a deux usurpateurs, et le premier propriétaire qui vivait du temps d'Amenophis III a laissé à peine trace de son passage. Mais nous avons les restes du travail exécuté du temps de la XIX[e] dynastie et sous la XX[e] (fig. 44 et 45).


Fig. 111.

Nous n'avons pas à voir ici longuement cette question des usurpations. Les tombeaux qui en portent les traces, sauf cinq (les numéros 30, 54, 58, 80 et 151), ne contenaient pas de motifs à l'état d'ébauche.

Les Égyptiens ne se sont pas bornés à utiliser les tombes achevées ou non qui pouvaient tomber en déshérence. Il est arrivé quelquefois que les motifs peints déplaisaient au nouveau scribe ou au nouvel occupant et qu'on ne se contentait plus d'effacer quelques motifs et de finir les panneaux laissés éventuellement en blanc. Un travail d'ensemble complet était décidé et les parois recevaient une nouvelle couche de pisé ou de plâtre assez épaisse, pour effacer toute trace de la décoration antérieure. Ce procédé se révèle aux tombeaux 151, 152 et au tombeau 35 par exemple, et nous en avons connaissance quand ce deuxième pisé tombe par plaques et que la brèche laisse apercevoir en dessous une partie des anciens motifs. Au tombeau 35 nous avons au-dessus de la stèle toute une large frise très ornée; les parois ont été recouvertes postérieurement d'une couche de plâtre-stuc sur laquelle on a peint de longues lignes de texte; la trace de ces lignes et d'un fragment d'ornement qui les accompagnaient s'étale sur la frise ancienne, le plâtre plus jeune n'ayant pas tenu solidement (fig. 111).

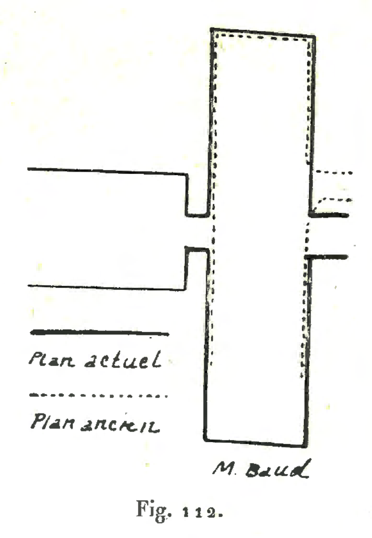


Fig. 112.

Il y a enfin les tombes usurpées et remployées dont on n'a même pas gardé le plan et qu'on a traitées comme une cavité bonne à agrandir ou restreindre. Le tombeau 69 est dans le premier cas, le tombeau 30 dans le second.

Le tombeau de Menna (n° 69), un des plus joliment conservés de la nécropole, a eu des fortunes diverses. Le catalogue de Gardiner et Weigall nous signale une usurpation qui aurait changé son occupant à la XXI[e] dynastie. Mais Menna

lui-même était un usurpateur[(1)] qui avait utilisé et reconstruit un tombeau également de la XVIII[e] dynastie ou de la fin de la XVII[e]. Un croquis très sommaire fera comprendre la modification apportée au plan de ce tombeau (fig. 112). En B', une brèche dans le plâtre-pisé de la paroi laisse apercevoir en dessous un motif tout différent, une frise de *khakerou* et sans doute une table d'offrandes couverte de fleurs enroulées (pl. XXXIII). Le mur finissait là, comme le prouve la petite bande de rectangles colorés qu'on trouve encadrant toutes les parois à la XVIII[e] dynastie. Si la paroi s'achevait là, c'est que la porte s'ouvrait à cette même place, c'est-à-dire à plus d'un mètre de la porte actuelle. Le tombeau était donc bien plus petit, et Menna a commencé par le faire agrandir. Ensuite les parois nouvellement établies furent couvertes de pisé-mortier très fin, tant les parties fraîchement creusées que les anciens morceaux, et le tout fut décoré comme nous le connaissons maintenant.

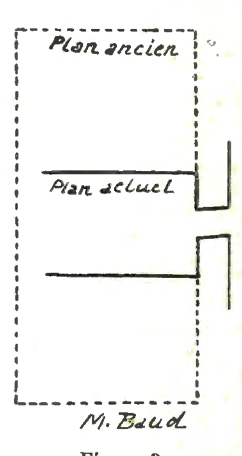


Fig. 113.

Le tombeau 130 ne fut guère mieux traité et Khensmose en usa aussi librement que Menna, quoique d'une manière tout opposée (fig. 113). Le tombeau devait être déjà très ruiné quand il en prit possession et les plafonds et les murs effondrés en gros blocs par terre. Khensmose était donc en présence d'une cavité trop grande pour le tombeau qu'il se destinait et qu'il fit construire à l'intérieur du premier avec les blocs tombés à terre enrobés de mortier et recouverts de gros pisé brun. Le deuxième tombeau n'a guère été mieux traité par le temps que le premier et les débris des deux plafonds encombrent le sol. Les deux murs construits du tombeau de Khensmose se dressent seuls très mutilés dans l'immense caverne en ruines.

D. — SUR LA COMPOSITION ET SON ÉVOLUTION.

1° COMPOSITION CLASSIQUE.

Nous savons que le décorateur, s'il n'était pas maître de choisir les motifs de décoration, pouvait du moins les disposer à son goût, leur donner les dimensions les plus proportionnées à la paroi et à l'ensemble du travail. Or, nous sommes

(1) Ceci déjà noté par Colin CAMPBELL, *Tomb of Menna* (*Two Theban Princes*), 1910, p. 91. «Near the top, an interesting remnant of an inscription on a lower coat of plaster, «making the offering that is due» suggests the question whether Menna had not usurped the tomb.»

toujours étonnés de la manière dont les Égyptiens composaient, ou plutôt ne composaient pas leurs parois.

Assez souvent nous trouverons des scènes arrêtées par l'angle d'une paroi qui prouve que le scribe a commencé à dessiner un motif sans se rendre compte le moins du monde comment et où il le finirait.

Quelquefois la scène se continue et se déroule volontairement d'une paroi à l'autre mais, dans plusieurs endroits de la nécropole, nous avons des dieux par exemple, tournés vers un angle de mur et dont les adorateurs n'ont pu être dessinés parce que l'autre paroi avait déjà son motif arrêté (tombeau 13, le dieu à tête de batracien, pl. II).

Au tombeau 229, au contraire, le mur finit après la table d'offrandes (fig. 93) et l'hommage des défunts ne s'adresse à personne; il en est de même au tombeau 38 (pl. V).

Au tombeau 217, paroi D[(1)], dans la scène d'Apy et de sa femme adorant Osiris dans son naos, la femme d'Apy est séparée du reste du groupe par l'angle des deux parois. Elle est en C tournant le dos à une autre scène d'adoration. Un autre motif analogue au même tombeau[(2)] prouve à l'évidence l'insouciance des décorateurs en matière de composition. Cette négligence existait de tout temps et les mastabas memphites nous en donnent des exemples comme les tombes thébaines. Au tombeau de Ouhemka, à Hildesheim, ce sont les deux groupes des défunts et de leurs parents se tournant le dos, le motif des parents littéralement coincé dans l'angle; au mastaba d'Akhout-hotep-her à Leyde, un panneau du mur nord-est est coupé en deux pour le plus grand dommage de la scène de chasse dans les fourrés de papyrus, que nous avons accoutumé de voir en belle place sur une seule paroi de tombeau.

Par contre, il pouvait arriver, en travaillant avec autant d'insouciance, que le scribe, au lieu d'être forcé de déborder sur le mur, faute de place pour finir une scène, se trouvait au contraire avoir fini de dessiner son motif avant l'angle du mur que ce motif devait décorer. Les artifices pour combler la lacune sont alors assez imprévus, témoin le petit harpiste du tombeau 277; il est placé tout à l'entrée du caveau, et précède la scène de funérailles la plus grave (et unique jusqu'à présent) de la nécropole : la descente de la momie au caveau. Il joue cependant avec allégresse sans se soucier du drame qui se déroule derrière lui; il barre le passage au cortège et ne s'occupe que de surveiller ses doigts

(1) N. de Garis Davies, *The Tomb of Apy*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, pl. XXIV et XXII *a*.

(2) Idem, *ibid.*, pl. XXII et XXIII.

souples (fig. 101)[(1)]. Nous avons vu plus haut, du reste, les mêmes traces de cette négligence dans le travail quand il s'agit de réparer un accident ou de réoccuper un tombeau.

Le décorateur égyptien ne groupe jamais ses personnages dans une idée de composition, il les aligne à la suite l'un de l'autre pour obéir plus ou moins aux rites religieux, et suivant qu'il est habile ou maladroit, les motifs occuperont juste la place convenue d'avance ou s'en écarteront. Mais jamais nous ne retrouverons sur un mur la trace d'une composition quelconque, telle qu'un décorateur le ferait de nos jours en équilibrant les masses l'une par rapport à l'autre dans l'espace laissé à sa disposition; les Orientaux ont toujours ignoré cette manière de procéder. Le scribe dessine un personnage, puis un autre, un autre encore, et cela arrive à faire un groupe. Les animaux, les objets, les bâtiments, constructions ou éléments de paysages sont ainsi dessinés à la suite en fonction des personnages qu'ils accompagnent. Quand la scène est finie, on passe à une autre. Cette manière d'agir présente chez les scribes inhabiles les inconvénients que nous venons de voir, mais elle permet aussi de constater qu'avec un imagier qui sait bien son métier le résultat est surprenant de trouver quelquefois une scène se déroulant sur plusieurs mètres de long, où les personnages sont à leur place, sans que l'un fasse tort à l'autre et sans qu'un seul trait de repère nous révèle que le scribe ait d'abord cherché à équilibrer ses masses.

Il ne sera, bien entendu, jamais question d'abandonner l'ancienne division par registres et les règles de la descriptive égyptienne prévaudront toujours, quelqu'envie qu'aient parfois les décorateurs de s'en évader. Je ne veux parler ici que des groupes séparés qui concourent à la décoration d'une paroi et bien plus rarement de la composition de cette paroi tout entière. Cet équilibre des masses qui a préoccupé si fort les décorateurs européens à toutes les époques de notre histoire de l'art, semble cependant avoir été quelquefois cherché en Égypte, très rarement il est vrai.

Nous allons, pour montrer quelques exemples de recherches dans la nécropole thébaine, distinguer les motifs composés rituellement, c'est-à-dire d'après les anciennes règles, des motifs composés dirions-nous individuellement, c'est-à-dire cherchés pour eux-mêmes par l'imagier, chacun pour la place qu'il occupait ou l'idée que l'on voulait qu'il exprimât — inutile d'ajouter que là comme toujours en Égypte, la distinction ne pourra pas être immuable, et que les stades intermédiaires seront représentés.

(1) G. Foucart, *Bull. de l'Institut égyptien*, 5e série, t. XI, année 1917 : *Sur quelques représentations des tombes thébaines découvertes cette année*, pl. I.

Que l'on examine d'abord des scènes comme celles des tombeaux 143 ou 145 [1] montrant des files d'animaux conduits en troupeaux (tomb. 145), des portefaix chargés et menant des ânes (tomb. 143), puis les longues files d'orantes (tomb. 153), d'invités au concert (tomb. 161) ou les porteurs aménageant la tombe 161 [2] ou bien les scènes d'adoration du tombeau 16 ou du tombeau 255 [3].

Rien ne frappe ni ne choque en ces scènes; il y en a de semblables en quantité dans la nécropole, il y en a eu toujours. Les vêtements des personnages et certains accessoires ont seuls changé depuis le temps où ces motifs ont été fixés pour la première fois : certains animaux introduits plus tard en Égypte (le cheval ou les porcs du n° 145, p. 172) ont aussitôt pris leur place, dans les files de bétail. C'est la répétition de ces scènes qui a longtemps fait croire à une immobilité de l'art égyptien.

Déjà cependant au tombeau 161 le groupe des pleureuses est quasi composé avec une masse compacte tournée vers la gauche d'où se détache à droite un groupe plus mouvementé. Ces pleureuses réunissent deux scènes, puisque les unes accueillent le catafalque tandis que les premières participent à la cérémonie des adieux à la momie. Au tombeau 54 (pl. IX, A) au contraire les pleureuses sont toutes debout, de même taille, et tournées vers le même point. Nous n'avons pas malheureusement le groupe complet qui nous ménageait peut-être des surprises, mais nous pouvons constater que le décorateur, pour animer un peu la scène, a peint en ocre jaune le visage, les bras et les pieds d'une femme sur deux, indiquant ainsi un arrière-plan qu'il était facile de marquer ensuite d'un ton un peu plus clair. Au tombeau 78 (fig. 50) le groupe de pleureuses est même équilibré de façon remarquable et le scribe ne s'est pas embrouillé dans ses plans, il a certainement cherché comment les bras étaient visibles une fois la masse du corps mise en place.

Signalons aussi les scènes de chasse comme celles du 56 [4] où toute la hauteur du registre est occupée à gauche par le chasseur sur son char et à droite par la masse des animaux fuyant dans tous les sens ou abattus par les flèches. Les chevaux du char, lancés à toute allure, passent sur un fouillis

(1) Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art en Égypte*, t. II, pl. 69.
(2) M. Werbrouck et B. Van de Walle, *La tombe de Nakht*, notice sommaire.
(3) G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud et d'Étienne Drioton, *Tombes thébaines. Le tombeau de Roÿ*, fig. 16, et *Le tombeau de Panehsy*, fig. 20, dans les *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, fasc. I (1928) et II (1932).
(4) W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. I, 26 *a* et 185.

d'animaux et d'herbes qui réunissent ainsi les deux parties de la composition.

Des scènes comme l'ambassade des dignitaires chez Ramose [1] présentent aussi un essai de composition, avec ses groupes alternativement compacts et détachés et aussi le collège des joueuses de sistre du tombeau 19 [2] avec la fillette agitant les crotales devant le prêtre qui guide la cérémonie. Dans toutes ces scènes, la composition découle du sujet même et le décorateur a seulement détaché un ou deux personnages d'un groupe ou prévu quelques légères différences de couleur. Ces scènes sont encore rituelles.

A la XIXe dynastie les règles religieuses et magiques se relâchent beaucoup et l'on voit apparaître des scènes comme celles du tombeau 51 [3] où tout, semble-t-il, est sacrifié à la décoration. La déesse du sycomore est descendue de son arbre, qui sert maintenant à ombrager Ousir-hat et sa famille, et nous croirions plutôt avoir devant nous une scène de grands personnages servis et abreuvés dans un banquet par une jeune servante, si la robe et la coiffure de la déesse et la présence des statues d'âmes devant elle ne nous rappelait que la scène est d'une importance capitale au point de vue religieux. Mais précisément parce que cette scène évoque un banquet, nous voyons que la composition reste classique, elle a seulement transposé le sujet. Tous les personnages obéissent avec rigidité aux règles antiques de descriptive, et le luxe des détails, leur profusion et leur finesse commencent à être très significatifs; c'est l'époque, en effet, où les mauvaises proportions du corps humain, que les décorateurs ne se donnent plus la peine d'établir correctement, sont masquées par la richesse des accessoires (voir à Deir el Medineh le tombeau de Hay 267, fig. 14, qui un peu plus tard accentue encore cette tendance).

2° COMPOSITION ORIGINALE.

Nous allons essayer de retrouver maintenant si les décorateurs égyptiens n'ont pas quelquefois cherché à faire œuvre d'improvisation ou de composition personnelle. Ce sont les scènes d'animaux qui nous montreront le plus souvent des essais de ce genre.

Que l'on veuille bien examiner le troupeau d'ânes du tombeau 101 (fig. 66). Les proportions des bêtes ne sont peut-être pas excellentes, mais il y a une

(1) J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art en Égypte*, t. II, pl. 68.
(2) G. Foucart et Marcelle Baud, *Tombes thébaines. La tombe d'Amenmose*, en préparation.
(3) N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, New York, 1927, pl. I, IX et X *a*.

composition, et les défauts mêmes de ce dessin nous le rendent attachant. C'est le troupeau d'ânes habituel avec un ânon trottinant en avant. Nous connaissons ce troupeau depuis longtemps : sous l'Ancien Empire les bêtes se groupaient en masses compactes se dépassant l'une l'autre du chanfrein avec, généralement, une tête tournée vers l'arrière au-dessus du dernier âne et une tête penchée en avant devant le premier (fig. 114). Cette tête en avant du troupeau fut longtemps la seule fantaisie que les dessinateurs se permirent pour tous les animaux.

M. Baud

Fig. 114.

Au Nouvel Empire les lignes s'assouplissant un peu, il y a quelquefois deux têtes d'animaux penchées en avant ou des jeunes courant au-dessus du troupeau. Au tombeau 101, les animaux, au lieu d'être dessinés en masse compacte, les jambes et les têtes se dépassant l'une l'autre, sont répartis en deux registres, dont les groupements différents s'opposent et s'équilibrent. Le groupe supérieur se compose de six ânes étagés en trois plans, mais sans rigidité. Au lieu que ce soit le dernier visible pour nous qui semble s'avancer en avant, les autres le suivant à l'espace d'une tête près, c'est un âne de deuxième plan qui est en avant (fig. 115); il est suivi d'un second animal qui emplit tout l'espace entre le premier et le deuxième âne du premier plan (en réalité de gauche à droite), le deuxième et le sixième visibles pour nous. Quant aux ânes du troisième plan, leurs têtes viennent combler l'espace laissé libre entre le premier groupe et le deuxième âne du deuxième plan, d'une part, et ce deuxième âne du deuxième plan d'autre part. Le schéma en plan fera comprendre les différences de ces arrangements. Le groupe du premier registre n'a plus que trois bêtes, mais est précédé de l'ânon qui accompagne toujours le troupeau; les trois ânes principaux ne sont plus groupés suivant le schéma ancien; ils se dépassent maintenant par l'arrière-train, le premier âne à gauche étant visible en entier, les deux autres le dépassant de la croupe. Dans la séparation du troupeau en deux registres, dans les groupements, dans les recherches pour équilibrer le groupe, il y a un essai évident de composition. Nous allons en trouver d'autres.



Fig. 115.

Regardons combien le troupeau de bovidés de la paroi D' du tombeau 78 (pl. XVIII) s'écarte du groupement habituel (tombeau 145, paroi D) des bêtes alignées, bien droites, avec une ou deux têtes se penchant pour tondre quelque herbe en passant, les jambes alignées, toutes pareilles. Les bêtes sont exactement groupées ainsi; c'est pourquoi nous pouvons d'autant mieux les comparer avec celles du tombeau 145. La différence consiste en ce que celles du tom-

beau 78 sont divisées en deux groupes; celui du premier plan, composé de quatre bêtes, est plus important que l'autre. De plus, le deuxième groupe, un peu détaché en avant, comporte la dernière bête se penchant pour manger le grain qu'on jette devant le troupeau. Le décorateur a voulu nettement, dès l'ébauche, marquer la position des deux groupes en coloriant déjà de brun noir la première vache du premier groupe, qui se trouve ainsi presque au milieu de la composition, et en laissant encore de la couleur du fond les trois bêtes du deuxième groupe. De plus, pour marquer plus de vie et de mouvement, les jambes marchent vraiment et sont dessinées, ainsi que les poitrails, de trois quarts.

Le décorateur a du reste été embarrassé de sa propre audace et n'a peut-être pas su finir un dessin si magistralement commencé. La dernière vache du premier groupe (la première visible pour nous) n'est qu'à peine indiquée. Visible tout entière, elle devait être tout entière de trois quarts pour répondre au mouvement général du dessin. C'est aussi pour cela sans doute qu'aucune jambe de derrière n'est représentée, sauf celles de cette bête au premier plan, qui ne sont du reste pas finies. Il est probable que si le motif avait été terminé, les détails originaux que nous y retrouvons auraient disparu, par l'achèvement même.

Un petit tombeau non numéroté à Dira Abou n Neggah nous offre une délicieuse composition de chèvres ou de bouquetins s'ébattant sous un arbre, dont il ne reste plus que des débris. L'imagier avait ici utilisé les motifs habituels, mais en les groupant l'un par rapport à l'autre. Ainsi, dans les groupes d'antilopes, les bêtes sont dessinées l'une dépassant l'autre, suivant la méthode habituelle, mais ce sont les groupes entiers qui concourent à l'ensemble de la composition en étant posés l'un par rapport à l'autre. La division en registres est gardée, mais ces registres sont différents de hauteur suivant les animaux qu'ils reçoivent. Le petit bouquetin qui dort, motif utilisé dès l'Ancien Empire (temple de Sahoura, Berlin), est rarement aussi équilibré qu'ici où la masse qu'il forme est exactement abritée par un vide équivalent de l'ensemble (fig. 106).

Enfin, je voudrais examiner le troupeau dessiné dans les scènes agricoles du tombeau 201. Ce troupeau ne contient pas moins de huit vaches et trois veaux qui se pressent autour du taureau, dans le plus pittoresque désordre. Le décorateur ne se contente plus de faire les bêtes alignées l'une derrière l'autre; les vaches sont de profil avec les cornes rabattues de face; une vache même est de face. Cette façon de procéder n'est pas unique à Thèbes, c'est une des conquêtes du dessin du Nouvel Empire. Étant donné la date du motif (Thoutmôsis IV), il

est permis de se demander si nous ne sommes pas en présence d'un des motifs initiaux de ce détail dans la nécropole[1]. Les vaches sont tournées, soit vers la droite, soit vers la gauche, et cette tête de face ménage la transition entre les deux directions. Nous avons vu que, dans les groupes de pleureuses, il y a aussi un visage de face au milieu du groupe (procédé utilisé aussi dans les massacres de prisonniers par le roi au pylône de Medinet-Abou ou à Karnak, par exemple). Mais, soit dans ces groupes de pleureuses, soit dans ceux des prisonniers, la tête de face est sensiblement au milieu du motif. Dans la scène du tombeau 201 le rejet de la tête de face à une extrémité du groupement est une chose nouvelle, surtout balancée par le motif de la première vache à droite qui se détache en avant, la tête levée pour meugler (fig. 91).

Quant au taureau, il ne précède ni ne suit plus le troupeau (tombeau 145), son garrot court et renflé le fait reconnaître au milieu du groupe. Et pour mieux exprimer le caractère de l'animal, de proportions toujours plus courtes et ramassées que les femelles, le scribe lui a laissé les deux cornes de profil, collées l'une à l'autre en opposition nette avec celles des vaches, arrondies en lyre au-dessus des têtes[2]. Les exemples dans les scènes à personnages humains sont bien entendu plus rares; le décorateur, assez à l'aise quand il s'agit d'animaux, hésite à s'écarter des rites pour exprimer les gestes des hommes; peut-être aussi son désir de créer du nouveau, étroitement surveillé par les prêtres, ne peut-il pas se manifester. Quoi qu'il en soit, nous n'avons que très rarement dans les motifs à personnages des écarts de compositions tels que nous venons d'en étudier, et ils sont bien plus timides. A la XVIIIe dynastie ils ne consistent qu'en un détail mieux exprimé, comme les deux petites servantes du tombeau 75 (pl. VII, B), l'une doucement penchée sur l'invitée qu'elle assiste, l'autre apportant une large coupe. Ces deux petites figures sont dessinées exquisement, leurs poses souples s'opposent de la plus jolie manière à l'attitude plus rigide de la dame. Mais ce n'est là qu'une interprétation un peu plus gracieuse d'un motif courant.

Il en est de même de la petite coquette du n° 140 (pl. XXV) : la jeune femme qui se mire pendant qu'une servante la coiffe. Nous trouvons ce sujet déjà sur les sarcophages du Moyen Empire; mais l'imagier du n° 140 a su faire une œuvre d'art en utilisant un motif dont nul n'avait compris le charme avant lui.

[1] Les autres animaux dessinés de face dans la nécropole sont tous d'une époque postérieure. Voir fig. 121, les Horus du tombeau d'Hori et N. de Garis Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, New York, 1930, pl. XXX à XXXV.

[2] J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. II, pl. 70.

Un détail qui rend plus facile à admettre que nous sommes en présence d'ébauches cherchées pour elles-mêmes, c'est la façon dont sont posées les couleurs, très vite, en omettant les détails qui pourraient retarder un croquis jeté sur la paroi aussi rapidement que pensé, ou évoqué.

La composition des scènes était rarement voulue par les scribes, qui n'avaient que de faibles occasions d'échapper à des règles fixes et ne pouvaient pas en profiter toujours, modelés qu'ils étaient dès l'enfance à cet enseignement de l'écriture, première étape de leur métier.

Il est permis de se demander s'il n'y a pas, dans le travail de ces chefs d'ateliers, des recherches de perspective, de modelé et de dégradé, car nous trouvons tout cela dans les motifs les plus habilement exécutés et ce n'est peut-être pas là une rencontre accidentelle.

Au tombeau 54, les têtes des pleureuses ne sont pas au même niveau, mais elles suivent une ligne légèrement oblique, et en face d'elles, le groupe du mort et de sa femme est dessiné de telle façon que le siège de la femme qui est en avant est légèrement plus haut que celui de son mari et que sa tête est nettement plus élevée et plus forte que celle de Houy; on aurait voulu mettre ce dessin en perspective qu'on n'eût pas agi autrement; si le tombeau n'était pas d'aussi bon style et ce motif particulièrement plein de recherches rares et de jolis détails, il faudrait conclure à une très grosse inadvertance, mais les figures sont si bien proportionnées et équilibrées qu'il est permis de croire à un essai inconscient de perspective[1].

Il arrive quelquefois, surtout dans les parois étroites, que le premier registre est plus haut que les autres; les petites parois H et H' du tombeau 92 n'échappent pas à cette règle, elles sont divisées en trois registres de serviteurs aménageant la tombe; or, si nous mesurons chacun de ces serviteurs, nous trouvons qu'ils sont en taille décroissante du premier, en bas, au troisième (pl. XXIII, A). Peut-être y a-t-il là aussi un essai inconscient de perspective.

Et si nous examinons attentivement le troupeau du tombeau 201 et celui du tombeau 78, nous constatons que les couleurs ne sont pas uniformément posées comme il est de règle en décoration égyptienne; il en est de même des motifs du tombeau 130 (fig. 70 et 71, p. 158 à 160), sur lesquels la couleur est posée, non plus avec le souci de l'étaler bien sagement, mais au contraire pour qu'elle accompagne le dessin et qu'elle le complète. Le scribe va jusqu'au bout de son idée et jette des taches de couleur comme il a jeté des traits de pinceau.

[1] Au tombeau 267 de Deir el-Medineh pour le même cas, nous sommes forcés de conclure à une erreur, car l'indigence du style et des proportions est alors flagrante.

Et même, le tombeau 165 nous donne un exemple bien rare en peinture égyptienne : le mélange de deux couleurs qui se dégradent l'une dans l'autre (pl. XXIX et XXX).

Enfin les missions américaines ont récemment retrouvé à Deir el-Bahari, dans la deuxième tombe de Senmout, un portrait de celui-ci, croqué sur le mur d'un pinceau alerte. Nous avions déjà vu que le premier tombeau de Senmout (n° 71) était caractérisé par toutes sortes de détails rares et jolis. Ici, il est dessiné lui-même d'après nature. Il est évident qu'il y avait autour de lui toutes sortes de gens : *sʿnḫw, sš-tpyw, sš-ḳdw*, etc., qui travaillaient et cherchaient ensemble et au besoin s'amusaient à représenter leur grand chef sans le flatter.

Toutes ces fantaisies, qui ébranlent quelque peu la rigidité des règles, prouvent que les ateliers égyptiens vivaient et pensaient par eux-mêmes et ne s'astreignaient pas toujours à un travail de routine; nous ne connaîtrons jamais, sans doute, la véritable organisation de ces ateliers et ce que nous savons des scribes décorateurs n'est pas fait pour éclairer la question; n'est-il pas plus amusant de les regarder vivre par les travaux qu'ils nous ont laissés et de retrouver sur les murs des monuments tous les essais qu'ils ont tentés?

CHAPITRE V.

ESSAI DE CLASSIFICATION DES TOMBES.

A. — TOMBES FAITES D'AVANCE SANS AFFECTATION SPÉCIALE.

L'examen attentif de tous les dessins inachevés de la nécropole va nous permettre de nous rendre compte du travail des ateliers thébains. On a pu remarquer toutes les différences de style, de proportions, de couleurs des thèmes représentés, examinés l'un par rapport à l'autre. Réunis, groupés ou opposés, ils vont nous donner les indications sur la manière dont ils étaient faits par les ateliers.

Une grande partie des tombes de la nécropole thébaine devait être préparée à l'avance et non commandée expressément par les acquéreurs. Nous n'avons qu'à reprendre ici les idées que Maspero exprimait à propos du tombeau de Nakht (n° 52)[1] : «... Tout indique d'ailleurs que nous sommes dans un de ces tombeaux préparés à l'avance par de véritables entrepreneurs de pompes funèbres, où le gros de la peinture et de la sculpture était exécuté sur des poncifs communs; on y réservait des espaces blancs ou des tableaux à peine ébauchés, afin de pouvoir introduire le nom, les titres, l'histoire de l'acquéreur et les scènes que ses héritiers ou lui-même, s'il vivait encore au moment de l'acquisition, jugeaient à propos d'intercaler au milieu des représentations ordinaires. Le calcaire grossier de la colline fut taillé rapidement, sans qu'on se donnât la peine d'établir les murs d'aplomb, ni de les raccorder à angle droit. Il fut recouvert à la planche d'un léger enduit de boue mêlée de paille hachée, sur lequel on passa un lait de chaux et on dessina la décoration. Une partie de l'ornementation de la muraille E est demeurée inachevée[2], le reste est terminé à quelques détails près.»

Maspero avait dû faire cette remarque au sujet du tombeau 52, mais il en pressentait d'autres, puisqu'il écrit «nous sommes dans un de *ces tombeaux* préparés à l'avance». S'il avait eu le temps de continuer son étude, il aurait été

[1] G. Maspero, *Tombeau de Nakht. Mission du Caire*, t. V, 3, p. 470; Wilkinson, *The Manners and Customs*, III, p. 436 et suiv.; Budge, *The Mummy*, 1893; Somers Clarke, *Of the methods used in making and ornementing an Egyptian rock tomb. Archaeologia*, vol. V, p. 21 et suiv.

[2] La muraille E de Maspero est notre paroi H d'après la notation de l'I. F. A. O.

forcé d'établir une différence entre ces tombes faites d'avance qui forment deux groupes très distincts.

Dans le premier de ces groupes, les tombes sont purement classiques; les thèmes s'équilibrent, les prières sont à leur place, aucun élément n'absorbe l'autre; ce sont les tombes où nous pouvons le mieux suivre les exigences du rituel. Quelques blancs étaient laissés dans les inscriptions pour ajouter le nom au dernier moment, ou dans les scènes pour un détail caractéristique de la famille qui choisissait le tombeau. Ces tombes étaient donc préparées entièrement à l'avance : elles se ressemblent toutes; le style en est généralement joli, les couleurs fraîches, mais sans aucune originalité. Elles ont été faites par des hommes de métier et sont le bon travail moyen de leur époque. Elles pouvaient convenir à tout mort, à quelque fonction sociale qu'il appartînt; et elles étaient choisies plutôt par les héritiers que par celui qui devait l'occuper, parce qu'un Égyptien qui se commandait un tombeau lui-même avait davantage souci des scènes qui le composaient comme nous le verrons tout à l'heure.

Or, ces tombeaux sont souvent choisis au hasard, entre plusieurs d'égale valeur et les lacunes ou les erreurs que nous y trouvons sont les preuves de leur affectation trop générale.

Nous avons pu étudier certains de ces tombeaux et toujours les reconnaître à des défauts que l'insouciance orientale n'explique pas. Au tombeau 255 à Dira Abou n Neggah nous avons en I' toute une scène très classique d'offrande aux défunts, mari et femme, et à leurs proches parents. Chaque groupe de parents est divisé en deux registres, les personnages du registre supérieur sont nommés, mais au registre inférieur les lignes d'inscription sont restées en blanc. Si nous rapprochons ce fait de ce que les deux pleureuses qui se lamentent derrière l'officiant ne sont pas nommées non plus, que le prêtre lui-même est un serviteur et non le fils des défunts, que la pleureuse des funérailles à la paroi opposée est une servante et non une parente, ne pouvons-nous pas conclure que Roÿ et sa femme avaient très peu de parenté et que le tombeau qu'on leur a choisi, contenait déjà tous les éléments d'une famille égyptienne normale? Donc, ce tombeau avait été fait d'avance, sauf les blancs des inscriptions qui sont du reste restés anépigraphes pour la plus grande partie.

Un autre tombeau, par exemple le n° 145, appartient à un soldat (capitaine de troupes) et ne contient pas une scène militaire. Il est de l'époque de Thoutmôsis III, et ce que nous connaissons de l'état d'esprit égyptien en ces temps de conquêtes et de gloire nous empêche de penser à la modestie d'un chef qui serait retourné à sa charrue à la fin de sa carrière. Tous les militaires de Thèbes célèbrent leur métier et leurs victoires à grand fracas, par des motifs appropriés au rôle qu'ils ont joué : la prise d'une forteresse, la revue des troupes, le dénombrement des prisonniers, etc. L'absence de toute scène militaire dans cette tombe nous oblige à penser qu'elle était toute faite avant d'être utilisée.

Nous verrons de même au tombeau 43, le maître cuisinier du seigneur du Double Pays offrir des fleurs à des dieux abrités sous un naos. On pourrait penser que c'est l'inachèvement de la tombe qui nous prive des scènes de cuisine et de boucherie qui devaient normalement y être, mais cette raison est difficile à invoquer; il y a deux parois de faites et toutes les deux représentent ces offrandes quelconques. Si Neferrenpet avait pu commander son tombeau, les scènes de préparation de nourriture et de sacrifice rituel auraient été arrêtées les premières. L'Égyptien ne se décide pas facilement à renoncer à la vie : la magie de sa religion le fait durer éternellement, mais sans oser affronter l'inconnu d'une existence céleste; il préfère retrouver dans l'au-delà ses occupations et ses joies de tous les jours. Aussi ces tombeaux «omnibus», où rien n'était caractérisé, ne devaient pas leur plaire beaucoup; ils ne devaient être choisis que par des indifférents (nous avons vu au tombeau 255 que Roÿ n'avait pas d'enfants) ou par des personnages trop pressés par le temps ou une autre raison majeure.

Heureusement, il y avait même dans ces cas un peu désespérés, des tombeaux préparés à l'avance avec une affectation spéciale; c'est-à-dire qu'en plus des scènes courantes de la vie et des funérailles, ils contenaient une ou deux parois consacrées à des thèmes spéciaux : religieux, militaires, champêtres, horticoles, etc., et les acquéreurs, soit le propriétaire même, soit des enfants attentifs au bien-être éternel de leur père, pouvaient choisir un de ces tombeaux et faire inscrire les noms et qualités de celui qui allait l'occuper en restant dans la vraisemblance, presque dans la vérité.

Nous avons ainsi dans le tombeau 75, qui est celui du second prophète d'Amon Amenhotep-si-se, quantité de scènes (offrandes, concerts), puis un temple avec des statues colossales de rois et enfin un entassement assez confus de toutes sortes d'objets, bijoux, vases, naoï, colonnettes, instruments de musique, tables et pains d'offrandes, qui pourraient bien être le butin réservé au temple après une expédition militaire. Cette nomenclature du butin et l'image du pylône de Karnak avec les deux statues sont les seules allusions au sacerdoce d'Amenhotep-si-se. Nous verrons tout à l'heure que les prêtres qui s'occupent de leur tombeau sont plus exigeants quant à la présence des scènes religieuses, et il est certain que le tombeau 75, d'un très joli style cependant, rentre dans le groupe des ouvrages préparés d'avance.

Il en est de même des tombeaux 77 et 84, qui ont été choisis par des soldats à cause de leurs scènes militaires, mais ces scènes ne sont pas tout à fait celles que nous devrions trouver. Elles ne s'appliquent pas exactement à la vie de

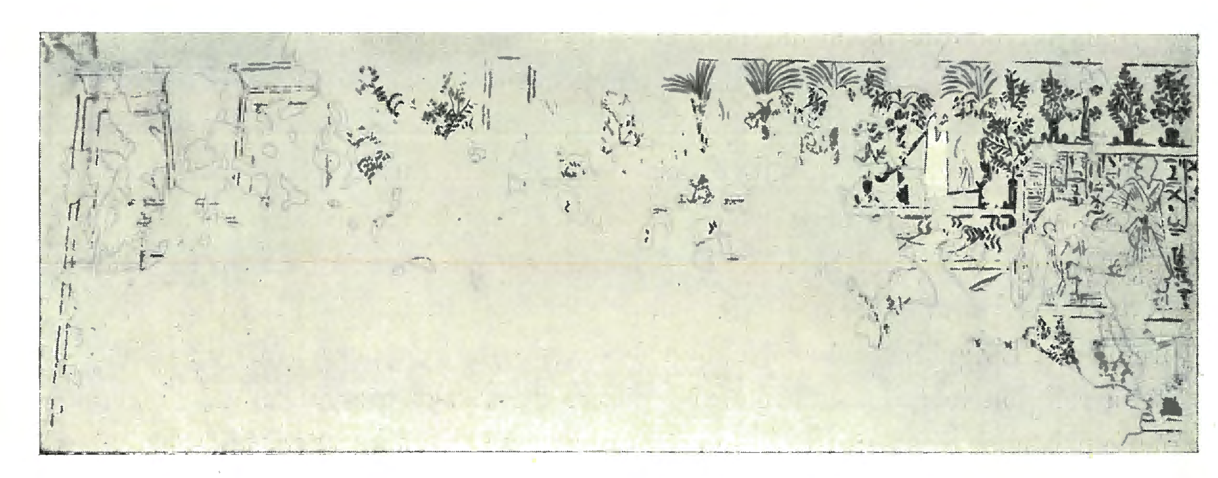


Fig. 116.

celui qui occupe le tombeau et surtout elles ne forment pas un ensemble. Au tombeau 77 le symbole des villes conquises représenté sous le trône du roi rappelle seul que nous sommes dans le tombeau d'un porte-étendard du seigneur du Double Pays.

Au tombeau 84, qui est celui d'un héraut royal de Thoutmôsis III, les tributs des Asiatiques en D avec des animaux et des objets orientaux accompagnent quantité d'autres thèmes, les funérailles et la chasse au désert, ce qui serait normal, et une dédicace de temple qu'on trouverait plutôt dans une tombe de prêtre.

Chez Amenmose, capitaine de troupes, les thèmes militaires sont une prise de forteresse en C[1] et une scène d'apport des tributs syriens en D (pl. VI)[2]. Ici les thèmes se rapportent exactement à la condition sociale du mort et l'on pourrait, d'un premier examen, tirer la déduction que le tombeau avait été réellement fait par son propriétaire, mais le reste de la décoration très calme, la deuxième chambre où n'intervient plus un seul thème violent forcent à penser que ce tombeau était choisi aussi pour sa décoration et non fait tel à la demande d'un acquéreur.

Il en est de même du tombeau 138, qui appartient à un surveillant de jardins (fig. 116). Un seul registre à la paroi B représente un jardin avec un canal

(1) W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, pl. 168.
(2) Idem, *ibid.*, pl. 88.

près d'un pylône ou temple et un chadouf au bord de ce bassin. Tout le reste du tombeau est décoré d'offrandes de toutes sortes et de scènes de funérailles, de pesée du cœur, du jugement. La scène du jardin, au premier registre de B, est d'ailleurs assez différente de style du reste de la décoration; elle est si hâtivement faite qu'à première vue, elle semble n'être qu'ébauchée : le travail est fini pourtant, mais en un camaïeu grisâtre, à peine colorié, qui fait tache au milieu des jolies couleurs de l'ensemble.

Comme on peut s'en rendre compte, la distinction est souvent difficile à établir entre une tombe faite d'avance, mais avec une tendance spéciale, et des tombes commandées et faites par ordre comme celles que nous allons voir maintenant.

Leur étude est bien plus intéressante, car rien n'y trouble l'affectation des thèmes à un personnage déterminé. L'examen le plus attentif ne nous permet pas de distinguer si le tombeau était commandé par celui-là même qui devait l'occuper ou par ses héritiers. L'acquéreur avait souvent plaisir à se choisir une place d'éternité et à y surveiller les différentes étapes du travail. L'exemple venait d'en haut, les rois ayant l'habitude d'agir ainsi, et dès l'époque des pyramides, ayant surveillé toute leur vie les travaux entrepris pour leur tombe ou leur temple funéraire.

Mais nous savons, d'autre part, qu'il s'écoulait souvent un très long temps entre le décès et les funérailles et que les soixante-douze jours nécessaires à la confection d'une momie ne sont qu'un minimum, et cela dès l'antiquité. L'étude de la tombe de la reine Meresankh a prouvé qu'il s'était écoulé neuf mois et deux jours entre la mort et l'enterrement; l'écart entre la mort et les funérailles était donc quelquefois de plusieurs mois, pendant lesquels il pouvait être procédé à la confection ou à l'achèvement du tombeau[1].

En tout cas, les tombes faites spécialement pour un personnage déterminé, qu'elles soient commandées par l'acquéreur de son vivant et surveillées ou inspirées par lui, ou qu'elles soient commandées et surveillées par ses proches après sa mort, sont de deux sortes : celles qui sont commandées pour un grand personnage et celles qui sont faites pour un scribe chef ou ouvrier important d'un atelier de la nécropole ou surveillant de travaux dans un temple.

(1) *Museum of Fine Arts Bulletin*, Boston, October 1927, vol. XXV, number 151, p. 74.

B. — TOMBES COMMANDÉES DE LEUR VIVANT PAR CEUX QUI DEVAIENT LES OCCUPER.

1° TOMBES DE GRANDS PERSONNAGES.

Les vice-rois, ministres, vizirs, préfets de ville, grands prêtres, enfin tous hauts fonctionnaires soigneux de leur vie éternelle, se commandaient un tombeau à Thèbes et en surveillaient l'exécution. C'est à ce groupe qu'appartiennent les tombes de Rekhmara[(1)], de Houy, de Ramose par exemple (n°s 100, 40, 55). Ces tombes sont très importantes, mais d'autres qu'on peut ranger dans le même groupe seront de dimensions plus médiocres, comme les n°s 16, 19, 91 et 161.

Rekhmara, préfet de Thèbes, le plus grand personnage de son temps après les membres de la famille royale, occupe un vaste tombeau dont les deux chambres offrent un vrai répertoire de la vie d'un grand seigneur. Rien n'est détourné de son but et Rekhmara retrouvait partout sur les murs de la chapelle sa vie administrative, sa vie civile, les fonctions qu'il assumait, les distractions qu'il pouvait prendre, en immenses tableaux où rien n'est oublié. Rekhmara était gouverneur de ville et vizir. Houy est gouverneur des pays du sud et la différence des fonctions de ces deux hommes est sensible à un premier coup d'œil jeté sur les murs de leur tombeau respectif.

Tandis que chez Rekhmara, c'est toute la vie égyptienne qui ressuscite aux yeux du visiteur, chez Houy nous ne voyons que des défilés de nègres, de gens de Koush, d'animaux du centre de l'Afrique, de bateaux de croisière chargés d'offrandes des pays méridionaux. Pas un détail qui ne nous rappelle ce qu'étaient Houy ou Rekhmara.

D'autres tombeaux, moins importants, ne sont pas moins caractéristiques; prenons par exemple le tombeau d'Amenmose (19) où tous les thèmes sont des thèmes religieux. Amenmose était grand prêtre d'Amenophis et a voulu affirmer sa fonction sacerdotale dans sa tombe en ne permettant pas qu'il s'y glisse une seule scène familière. Il n'y a pas moins de onze bâtiments, temples ou tombeaux, représentés sur les murs avec toutes les processions qui s'en détachent ou les cérémonies qui s'y passent. Nous y voyons d'abord les scènes funéraires que nous retrouvons dans chaque tombe thébaine : les offrandes, les adieux au mort, la

(1) Ph. Virey, *La tombe de Rekhmara*.

Nouit du sycomore, les âmes-oiseaux, l'adoration aux dieux; le tout traité avec un soin et un luxe de détails déjà très significatifs. Mais ce qui révèle encore mieux la condition sociale d'Amenmose, ce sont les épisodes religieux que nous ne trouverons jamais réunis en aussi grand nombre et qui intéressent très peu d'autres tombes : les joutes au bâton, la *sedia gestatoria* d'Amenophis Ier, la statue sacrée de Nefertari dans sa barque, la longue théorie des rois de la XVIIIe dynastie et l'immense bateau Ousirhat dont nous n'avons qu'un autre exemple dans la nécropole[(1)].

Le tombeau 31 (Khonsou) peut être comparé au 19 pour l'intérêt des scènes, caractéristiques d'un tombeau de grand prêtre, mais il s'en faut que le style soit aussi soigné; il est au contraire très abrupt et l'atelier qui a décoré ce tombeau était bien peu capable. On sent que la surveillance du grand prêtre Khonsou ne se préoccupait pas de la beauté des scènes mais de leur seule importance religieuse. Là aussi, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, l'Égyptien veut décrire, mais ne fait pas œuvre d'artiste dans le sens que nous attachons à ce mot.

Un autre prophète d'Amenophis, Panehsy, va nous donner, dans un tombeau à peine antérieur au tombeau 19, d'autres scènes du culte d'Amenophis Ier et de Nefertari et d'autres scènes religieuses. Ainsi dans ce tombeau la reine Nefertari n'est pas représentée noire comme nous avons l'habitude de la voir et comme elle est au tombeau 19. Mais nous avons, comme au 19, les scènes d'adoration aux dieux, les funérailles, la déesse Nouit abreuvant le mort et son âme-oiseau, et si les grandes fêtes des statues manquent, nous avons pour compenser les adorations à l'ennéade, la barque de Sokaris et une admirable procession du vase sacré d'Amon porté, encensé, et accompagné par deux rangs de prêtres; le cortège sort de Karnak, dont le pylône se dresse à droite de la scène avec les oriflammes au bout des huit mâts qui le caractérisent. Panehsy, malgré sa foi religieuse et son désir d'affirmer sa condition sociale, était cependant plus fantaisiste ou plus pratique qu'Amenmose, et il a laissé les scribes dessiner à la place habituelle (mur est) une scène d'agriculture qui est une des plus savoureuses de toute la nécropole[(2)] mais où, cependant, tous les rôles de laboureur, berger, etc., sont tenus par des prêtres.

(1) N. de Garis Davies, *The Tomb of Api at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, vol. V, New York, 1930, pl. XXVIII; G. Foucart, avec la collaboration de Marcelle Baud, *Tombes thébaines. Le tombeau d'Amenmose*, dans les *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, t. LVII, fasc. III, en préparation.

(2) Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I, pl. XXIII, l'âne porteur de grains de cette scène. Voir aussi Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte*, p. 61, 72 et 112.

Parmi les tombeaux commandés d'avance et surveillés par l'acquéreur, nous citerons encore la tombe n° 92, du sommelier Nebamon, qui est caractéristique par la quantité d'offrandes qu'on y trouve. Le contraste est grand avec les tombes que nous venons de voir, car sauf quelques représentations de dieux, il n'y a plus un thème religieux. Dans cet immense tombeau tout est consacré à la table, ce ne sont que personnages portant des volailles ou présentant des plateaux chargés de pains et de fruits; d'un côté, c'est la fabrication du vin avec le pressoir; de l'autre, la chasse et la pêche avec des monceaux de poissons ou d'oiseaux aquatiques qui en sont les produits, sans compter le mur où les scribes font les comptes, et la punition des employés indélicats ou fautifs. Nebamon est préoccupé jusque dans sa tombe par les responsabilités de sa charge; son principal titre est d'être « majordome aux mains pures » et il veut rester digne de cette épithète éternellement : il a choisi les thèmes à représenter sur son tombeau en conséquence.


Fig. 117.

La même idée guidera le jardinier Nakht (tombeau 161)[1]. Nakht était « porteur des offrandes royales d'Amon » et les murs de son tombeau sont absolument couverts de ces offrandes florales. Un registre entier est consacré aux jardins et aux cultures, mais les autres thèmes sont tous prétextes à bouquets : le banquet, où les jarres de boisson sont enfouies sous le feuillage frais, le culte aux morts, où les enfants, fils et filles, présentent à leurs parents d'énormes échafaudages de fleurs et de feuillages; à la paroi opposée, les serviteurs qui procèdent à l'aménagement de la tombe portent presque tous une feuille de lotus ou une tige de papyrus, et partout les tables d'offrandes sont ornées d'un bouquet et de grappes de raisin. Le plafond est lui-même une immense treille aux motifs à peine stylisés, et nous pouvons retrouver ce parti pris floral dans les hiéroglyphes des textes. Ainsi, l'hiéroglyphe ⊥ est exprimé par tout un motif : un homme qui porte la natte rigide *ḥtp* sur la tête en la maintenant d'une main, tandis que l'autre tient une tige de papyrus enguirlandée d'un feuillage léger (fig. 117). Il en est de même de l'hiéroglyphe ⌴, exprimé par un serviteur soutenant de ses bras levés une touffe de feuillage retombant (fig. 118).


Fig. 118.

[1] M. Werbrouck et B. Van de Walle, *La tombe de Nakht*, notice sommaire.

Bien que ces deux derniers détails nous prouveraient que le tombeau 161 a été fait exprès pour un jardinier et n'aurait pu convenir à nul autre fonctionnaire.

2° TOMBES DE CHEFS D'ATELIERS OU D'ARTISTES.

Il nous reste à examiner maintenant ce que nous appelons, faute d'un terme plus juste, les tombes d'artistes.

On remarquera tout d'abord que nous évitons toujours d'appeler « artistes » les scribes de la nécropole, et si ce mot va intervenir maintenant, ce ne sera qu'avec la plus grande prudence. Un scribe dessinateur n'était qu'un fonctionnaire; il savait plus ou moins bien son métier et l'exerçait calmement, dessinant ses personnages suivant les règles descriptives fixées longtemps avant lui, et dont il n'avait pas toujours très bien compris la logique. Les thèmes et les proportions arrêtés longtemps à l'avance laissaient peu de place à son imagination, et cependant quelle tentation pour un homme un peu sensible, observant la vie autour de lui, sachant de plus dessiner comme savaient les anciens, de s'écarter quelque peu de règles déjà assouplies aux temps thébains, et d'introduire un peu de fantaisie dans des scènes qui tant de fois répétées avaient tendance à devenir monotones! Le mur à couvrir de prières imagées était là, comme une page blanche, et le scribe, comme le prêtre, comme tous les Égyptiens d'alors, savaient que la représentation d'un thème est toujours efficace et que le but magique à atteindre ne dépendait plus autant qu'à la période memphite de la façon de le traiter. Il suffisait à présent que les thèmes fussent exprimés d'une manière quelconque par l'écriture et le dessin.

Bien des scribes essayèrent quelques arrangements un peu plus expressifs dans la disposition des scènes, et surtout dans les poses des personnages; quelques-uns cherchèrent à assouplir les lignes du contour, d'autres à remplacer ce contour par une masse en dessinant des figures de face, voire de trois quarts et de substituer une vision directe au profil descriptif antique. Quelques-uns introduisent dans les thèmes des motifs rares ou nouveaux croqués par eux sur le vif et immédiatement utilisés.

On sent dans ces tombes, non seulement un œil observateur, mais une sensibilité en éveil, et aussi une liberté d'allure qui donnent à penser que le scribe ainsi délivré ne travaillait pas pour un client exigeant. En effet, les tombes ainsi traitées sont toutes des tombes de fonctionnaires ayant plus ou moins directement un atelier de scribes dessinateurs ou sculpteurs sous leurs ordres.

Voici celles que nous avons pu étudier à Thèbes :

N° 181, de Nebamon, sculpteur en chef du pharaon et de Ipouki sculpteur.

N° 217, de Ipy, sculpteur.

N° 71, de Senmout[1] qui, quoique ne portant que le titre d'intendant d'Amon, a été l'architecte du temple de Deir el-Bahari.

N° 140, de Neferrenpet, orfèvre et sculpteur de portraits.

N° 165, de Nehamawy[2], également orfèvre et sculpteur de portraits.

N° 166, de Ramose, surveillant des travaux dans la place élue.

N° 259, de Hory, scribe de tous les monuments de l'État d'Amon, chef des scribes dessinateurs dans la maison d'or de l'État d'Amon.

Tout le monde connaît le tombeau 181 de Nebamon et de Ipouki, les deux sculpteurs enterrés ensemble; nous n'avons pas à décider ici la raison de cette promiscuité, mais simplement à remarquer que tous deux étant sculpteurs (Ipouki est même sculpteur en chef du Pharaon), il y a peut-être dans leurs tombes la trace de quelque ouvrier qui cherchait à échapper à la routine.

La première chambre est d'un bon style; toute une paroi y est consacrée aux arts et métiers et le thème est traité très sagement avec quantité de jolis détails, mais sans beaucoup de sentiment. Nebamon et Ipouki étaient des artisans habiles, et le tombeau entrepris sous leurs ordres ou en leur honneur est de bonne école, sans originalité. Nous y retrouvons cependant la marque, non pas d'un véritable artiste, mais au moins d'un chercheur dans l'ébauche des musiciens de la deuxième chambre[3]. Il s'en faut que ce dessin soit un chef-d'œuvre, c'est même un croquis très médiocre et qui a fort embarrassé son auteur; mais cependant cette recherche d'un esprit curieux que la monotonie des thèmes ne satisfait plus, est significatif dans un atelier d'artisans. Il y avait donc un des scribes qui a essayé, cherché une forme, qui a peut-être fait poser un vrai musicien devant lui au lieu de compulser ses papyrus, cahiers de modèles. La tentative, pour désastreuse qu'elle fût, méritait d'être signalée.

Tout autre est la tombe de Senmout, et il est bien regrettable que le temps et les révolutions l'aient si fort maltraitée. Les ruines qui en sont le souvenir nous ont néanmoins gardé trois détails de grande importance, c'est d'abord la

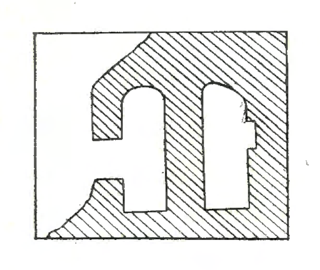
[1] Il s'agit ici de la tombe n° 71 anciennement connue, et non de la tombe récemment découverte à Deir el-Bahari par le Metropolitan Museum.

[2] Davies, *Five Theban Tombs*, p. 40, 41, pl. XV, XXXIX.

[3] N. de Garis Davies, *The Tomb of two Sculptors at Thebes*, dans *Robb de Peyster Tytus Memorial Series*, New York, 1925, pl. XXVII, XXVIII et p. 64.

manière d'exprimer le profil perdu en faisant disparaître le bras droit derrière la masse du dos[1]. Un autre motif rare nous est donné par une frise de têtes d'Hathor peintes en couleurs vives; très communes à la XIXe dynastie, ces têtes d'Hathor de face sont au contraire l'exception dans les tombes de la XVIIIe dynastie, et nous pouvons nous demander si nous n'avons pas là le motif initial dans la tombe de son inventeur (fig. 119). Le troisième point intéressant à noter est la coupe même du tombeau, ou plutôt de la salle à piliers qui précède la chapelle. Cette salle à piliers est composée de deux travées parallèles à la surface de la montagne dans laquelle elles sont creusées; la première travée est simplement voûtée, mais la seconde travée est creusée de telle façon qu'elle donne en coupe la courbe d'un toit de naos comme celui des petites niches du temple de la IIIe dynastie découvert en 1924 à Saqqarah par M. Firth (fig. 120). Ce détail est unique dans la nécropole de Thèbes et ne s'explique que par la condition de Senmout (n'oublions pas qu'il était architecte), désireux de retrouver dans sa demeure dernière une disposition architecturale qui l'avait frappé et qu'il avait aimée.


Fig. 119.


Fig. 120.

Au tombeau 165, qui est celui d'un orfèvre et sculpteur de portraits, le style est moins sévère que chez Senmout, et la fantaisie qui anime le travail dénote évidemment un artiste qui éprouve et voit sans s'encombrer de règles. Les croquis des serviteurs, petites figures lancées de deux traits comme le fil de fer des mannequins qui servent aux artistes modernes, sont tout à fait justes d'attitude même pour notre vision du vingtième siècle (pl. XXX). Les règles descriptives égyptiennes semblent ne plus exister; elles reprennent un peu leur autorité dans les parties du dessin qui sont finies; mais Nehamawy a cependant tenu à ce que ses portraits et ceux de sa femme restent «gras», le profil des bustes alourdi de plis, les épaules rondes. C'était un réaliste qui ne craignait pas d'être représenté sans flatterie (pl. XXIX). Tout autre est le style de Neferrenpet, maître du tombeau n° 140; c'est aussi un orfèvre et sculpteur de portraits. Son tombeau est très mutilé, très difficile d'accès et en grande partie encombré de gravats. La scène de la paroi H', un des rares morceaux visibles, ferait penser à un tableau de genre, si le mot n'était pas trop moderne pour de telles représentations (pl. XXV). Comment exprimer le charme de ces deux

[1] A. Moret, *Des clans aux empires*, fig. 29, p. 340.

figures féminines, l'attention de la jeune servante et le geste plein de coquetterie de sa maîtresse dont le mouvement si naturel et si vrai révèle tout un caractère



Fig. 121.

féminin? Neferrenpet n'a pourtant rien inventé : le thème de la femme aux miroirs se trouve déjà sur les sarcophages du Moyen Empire, mais combien ne l'a-t-il pas fait vivre en le traitant avec cette grâce!

Un autre tombeau, celui de Hory, scribe de tous les monuments de l'État d'Amon, chef des scribes dessinateurs, sera tout aussi révélateur d'esprits

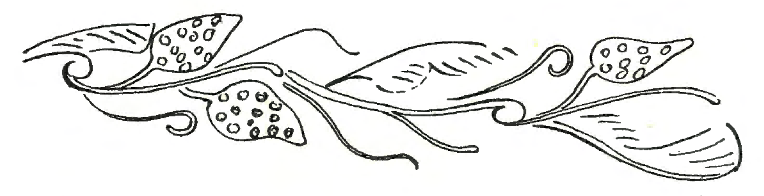


Fig. 122.

chercheurs et curieux; le tombeau est très enfumé et abîmé, ce qui en rend l'étude et la reproduction également difficiles. Mais quantité de jolis détails très rares sont encore visibles dans les parties hautes. Notons la frise de têtes de faucons de *face* stylisés à l'extrême (fig. 121), imitation probable des frises de têtes d'Hathor à la même époque (le tombeau de Hory est de la XIXe dynastie) et le petit motif floral qui court irrégulièrement au-dessus de la paroi B' (fig. 122).

Après les tombes de graveurs, plutôt artisans qu'artistes, de sculpteur ou d'orfèvre et sculpteur de portraits, après la tombe de Senmout, chef des architectes ou celle de Hory, maître des scribes dessinateurs, nous avons encore une autre catégorie de tombes faites par des artistes, celles de fonctionnaires, chefs ou surveillants de travaux dans un temple et qui, scribes et prêtres avant tout, avaient sous leurs ordres des ateliers où pouvaient se rencontrer des artistes[1].

[1] Plusieurs grands prêtres d'Amon à Karnak étaient chefs des travaux, à la tête des artisans, etc. Voir G. Lefebvre, *Histoire des grands prêtres*, p. 248 (17 Nebounnef, tomb. 157), p. 253 (22 Bakenkhonsou, tomb. 35), p. 233 (8 Menkheperreseneb, tomb. 86).

Dans les motifs que nous venons de voir, nous pouvons supposer le maître du tombeau ayant travaillé lui-même, ou ayant surveillé de très près des élèves ou des ouvriers formés par lui; dans le tombeau 166, au contraire, le surveillant des travaux dans Karnak, Ramose, qui était sans doute un fonctionnaire important, n'a pas œuvré lui-même. Seulement, comme il commandait à tous les ateliers de Karnak, il lui était facile de faire exécuter son tombeau par ses ouvriers de choix, et par ceux qui montraient le plus de goût, d'habileté, ou d'initiative. C'est ainsi que son tombeau est magnifiquement conçu, et il est d'autant plus regrettable que la décoration en soit à peine commencée. Le morceau ébauché que nous avons en D est un des plus jolis dessins de la nécropole (pl. XXXI). La mise en place, extrêmement légère, en rouge, est reprise en noir d'une main ferme et sûre, les traits sont par instants si fins qu'ils nous font penser à cette joute entre peintres que nous rapporte Pline[1].

Le trait a gardé toute la souplesse qu'il avait à la fin de la XVIIIe dynastie, mais il a cependant acquis la richesse très compliquée de l'époque ramesside. L'ensemble est d'une finesse et en même temps d'une netteté inégalées ailleurs.

Il n'est pas question ici de classer toutes les tombes thébaines et de séparer rigoureusement les groupes entre eux, il nous manque trop d'éléments pour que cela soit possible. Mais les scribes thébains ont laissé cependant assez de leur ouvrage pour que nous puissions essayer de dépister les mobiles qui les animaient et de retrouver un peu de leur vie dans leur travail.

[1] Pline, livre XXXV, chap. xxxvi. 9.

CONCLUSION.

Nous avons essayé, au cours de cette étude, de retrouver l'âme des vieux scribes et les mobiles qui les animaient; nous les avons vus, aux prises avec les règles antiques, observer cependant la vie et essayer de la rendre. L'insouciance célèbre des peuples orientaux entrait pour une grande part dans leur travail, et nous trouvons sans cesse ces trois éléments en présence quand il s'agit de juger ce qu'ils ont fait : les règles qu'ils connaissaient plus ou moins, l'observation de la vie qu'ils pratiquent plus ou moins bien, leur insouciance originelle à laquelle ils s'abandonnent plus ou moins.

Bridés de toutes parts dans l'anatomie et la forme exacte de leurs personnages, le groupement de leurs figures, la composition générale de leurs scènes, quelques scribes ou imagiers ont cependant pu s'échapper de ces règles étroites et faire œuvre originale, même sans oublier tout à fait les règles qui les maintenaient depuis le commencement de leurs études.

Nous avons été amenés à rechercher quelles étaient ces études et en quoi consistaient les règles du dessin égyptien et, par conséquent, le dessin des hiéroglyphes qui en est la base. La descriptive égyptienne, formée aussi loin que nous remontons dans l'histoire de l'art, fait trop partie intégrante du dessin dans toutes ses manifestations pour perdre jamais ses droits, et le désir spontané de faire vrai que quelques dessinateurs manifestent parfois ne peut jamais être poussé jusqu'au bout.

Nous avons essayé de retrouver et d'analyser les recherches de compositions, de formes, de caractère, voire de perspective et de modelé auxquelles l'observation de la vie avait pu les entraîner. Ces recherches peuvent sembler très lentes et très timides; elles n'en faisaient pas moins évoluer l'art peu à peu. L'art en Égypte n'est pas immuable et les œuvres d'une dynastie à l'autre peuvent se reconnaître à de multiples différences, mais c'est très lentement que se fait cette marche en avant et les vieux scribes ne laissent assouplir une règle que quand ils sont très sûrs de ce qui pourra la remplacer; nous savons du reste que bien des tentatives heureuses étaient aussitôt codifiées et devenaient à leur tour la règle. C'est ce qui nous explique les copies de motifs que nous avons pu étudier.

La lutte perpétuelle entre les règles un peu sévères et trop scientifiques et l'instinct de la vie qui intervient toujours dans une œuvre humaine a été le sujet de ce travail. L'étude des ébauches de la nécropole le rendait possible en nous découvrant les procédés employés par les vieux imagiers. Nous ne pouvons pas espérer savoir jamais qui ils étaient. Nous savons que les œuvres signées sont très rares et presque toujours d'une médiocrité décourageante, mais les belles œuvres qui nous intéressent tant ont gardé l'anonymat, et nous ne connaissons le scribe que par son œuvre.

Nous ne pouvons mieux comparer le travail des anciens Égyptiens qu'à celui (toutes proportions réservées) des grands ateliers du Moyen Âge qui nous ont laissé la décoration des abbayes et des cathédrales. C'est un atelier collectif qui a gardé humblement le secret sur ceux qui le composaient, et a dédaigné la survie glorieuse que la publication de certains noms aurait procurée; et même nous pouvons nous demander si cette survie dans la gloire intéressait beaucoup les vieux scribes. Ils couvraient de leur mieux leurs pages blanches, écrivant ce que les rites religieux commandaient d'écrire; c'était bien ou mal, à notre opinion et peut-être à celle d'imagiers plus sensibles que les autres, mais c'était indifférent pour la masse de l'atelier; car, bonnes ou mauvaises, inachevées ou minutieusement finies, les scènes des tombes n'en remplissaient pas moins leur but magique, qui importait seul. Même ceux dont les recherches nous intéressent ne pensaient pas faire œuvre d'artistes et seraient sans doute bien étonnés de nous voir ainsi admirer certaines de leurs œuvres et en critiquer d'autres.

Le scribe, le sculpteur, l'imagier, ou l'atelier dont ils dépendaient avaient bien travaillé quand les scènes étaient reconnaissables et les hiéroglyphes lisibles. Qui sait si les désobéissances aux vieilles règles savantes n'étaient pas jugées très sévèrement par les gardiens de ces règles?

Nous voudrions rappeler ici les idées que G. Bénédite avait exprimées à propos du mastaba : « . . . fort heureusement un besoin en quelque sorte inné de l'Égyptien de représenter les êtres et les choses auxquelles il croyait et de croire aux êtres et aux choses qu'il représentait l'a entraîné à exprimer par l'image, à sensibiliser, si je puis dire, toutes les choses auxquelles il tenait le plus, auxquelles il était le plus attaché. Il leur donnait ainsi une réalité en quelque manière attachée à la durée de l'image. . . . .

« Si ce facteur était unique, nous ne trouverions dans nos chapelles qu'une peinture exacte, mais très riche et très invariable, des objets et des animaux nécessaires à l'offrande. . . . . Mais il y a, à mon avis, un autre facteur tout aussi important que le précédent : *c'est que l'art engendre l'art*. Dès que l'art s'introduit dans une institution qui ne l'avait pas prévu, dans une coutume qui ne lui avait accordé aucune place initiale, il devient un des agents les plus énergiques de la transformation de cette institution, de cette coutume. Le rôle sociologique de l'art est une de ces forces dont on ne fait guère qu'entrevoir l'importance [1]. »

Nous voyons très bien comment la science égyptienne avait dès la plus haute antiquité connu, réglé la forme exacte des images dont la magie avait besoin. L'utilité de ces images, leur importance magique exigeaient qu'elles fussent minutieusement décrites sans déformations perspectives décevantes.

Mais « l'art engendre l'art » et notre esprit critique moderne découvre avec joie que les Égyptiens, ces grands savants, à rechercher la vérité et l'équilibre des lignes et des volumes, sont devenus par cela même de très grands artistes.

(1) G. Bénédite, *Les origines du mastaba*, dans les *Conférences faites au Musée Guimet*, t. XXX, p. 39.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE V. — ESSAI DE CLASSIFICATION DES TOMBES.

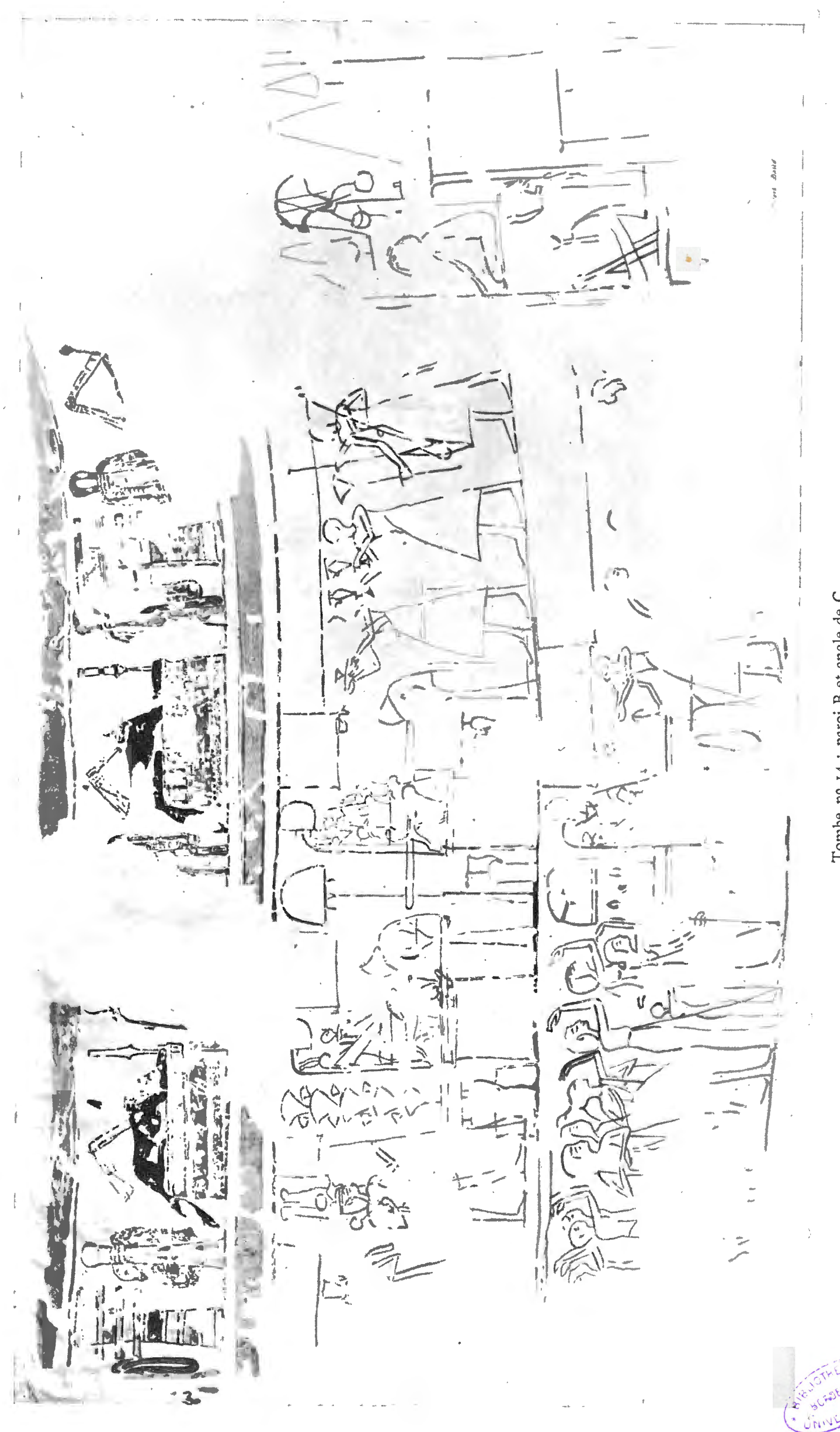




Tombe n° 13 : 1re chambre, paroi ouest.



Tombe nº 13 : 2e chambre, paroi sud.



Tombe nº 14 : paroi B et angle de C.



Tombe n° 20 : paroi D'.

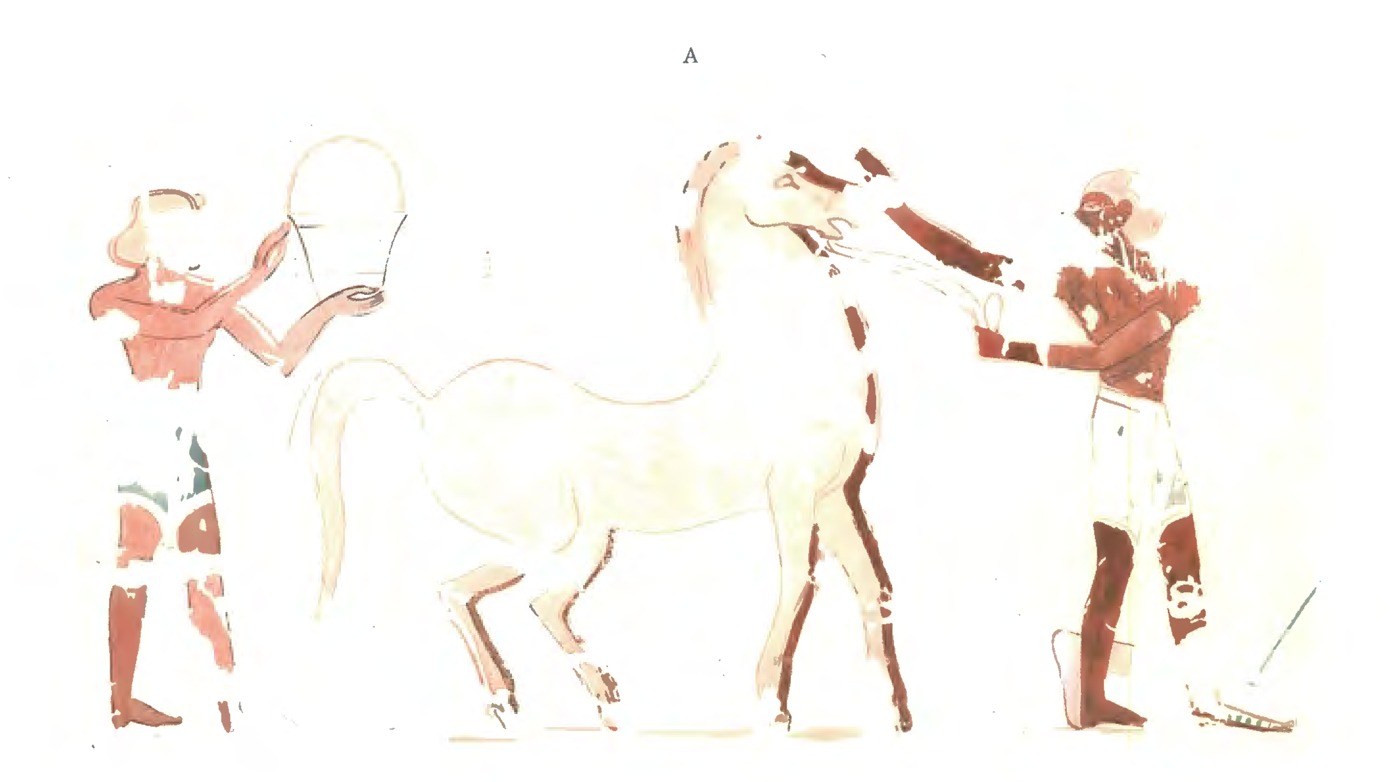


Tombe n° 38 : paroi B'.



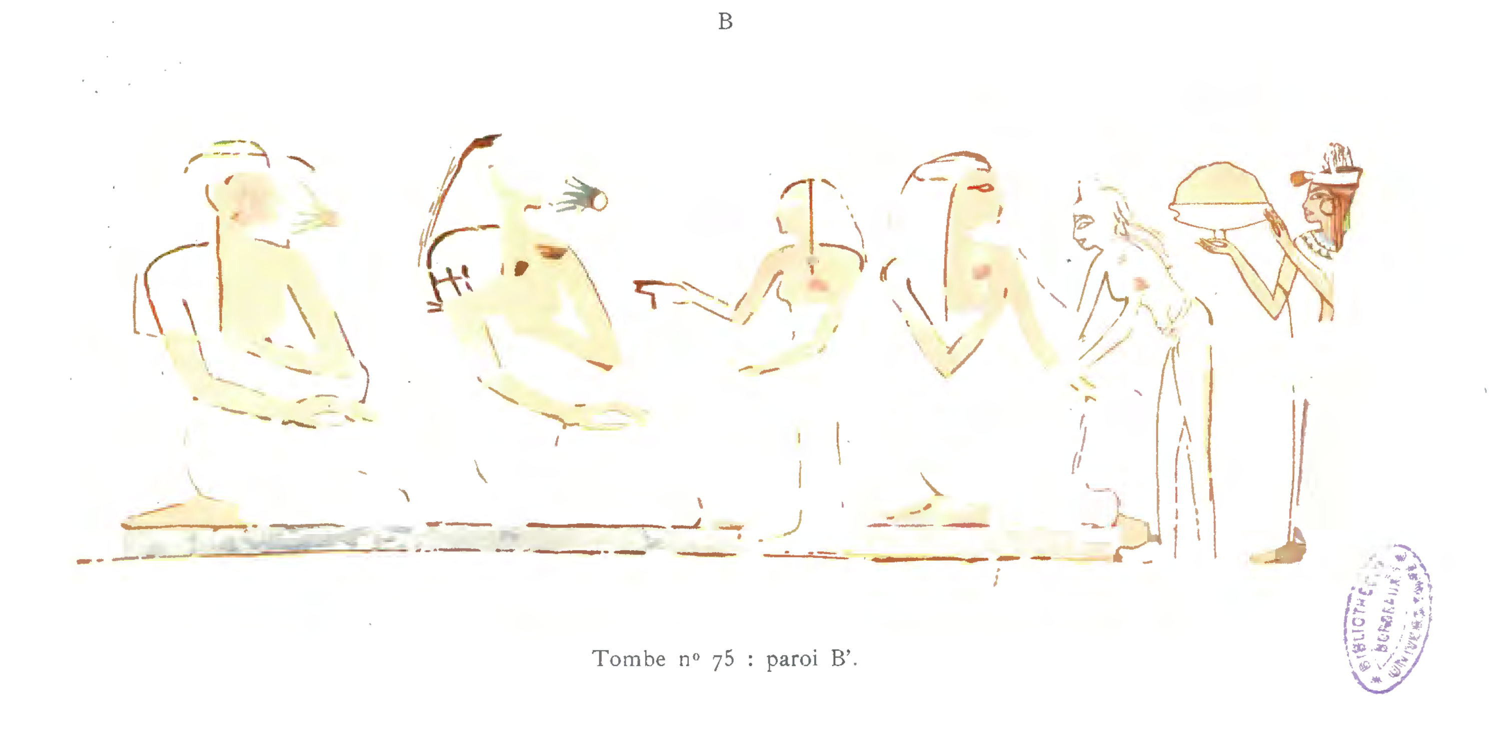
Tombe n° 42 : paroi D.

A



Tombe n° 42 : paroi D (détail de la pl. VI).

B

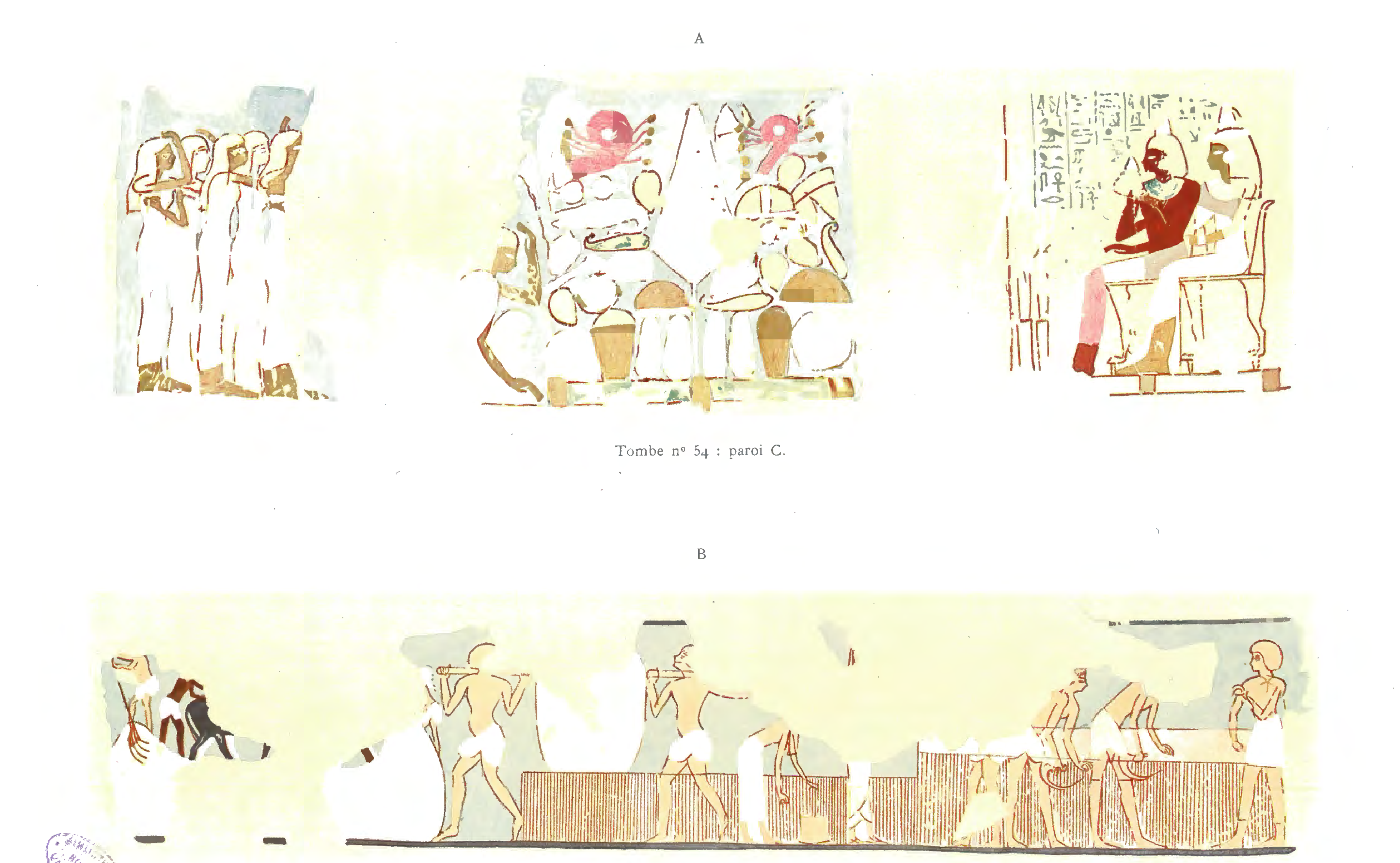


Tombe n° 75 : paroi B'.



Tombe n° 43 : paroi C'.

A



Tombe nº 54 : paroi C.

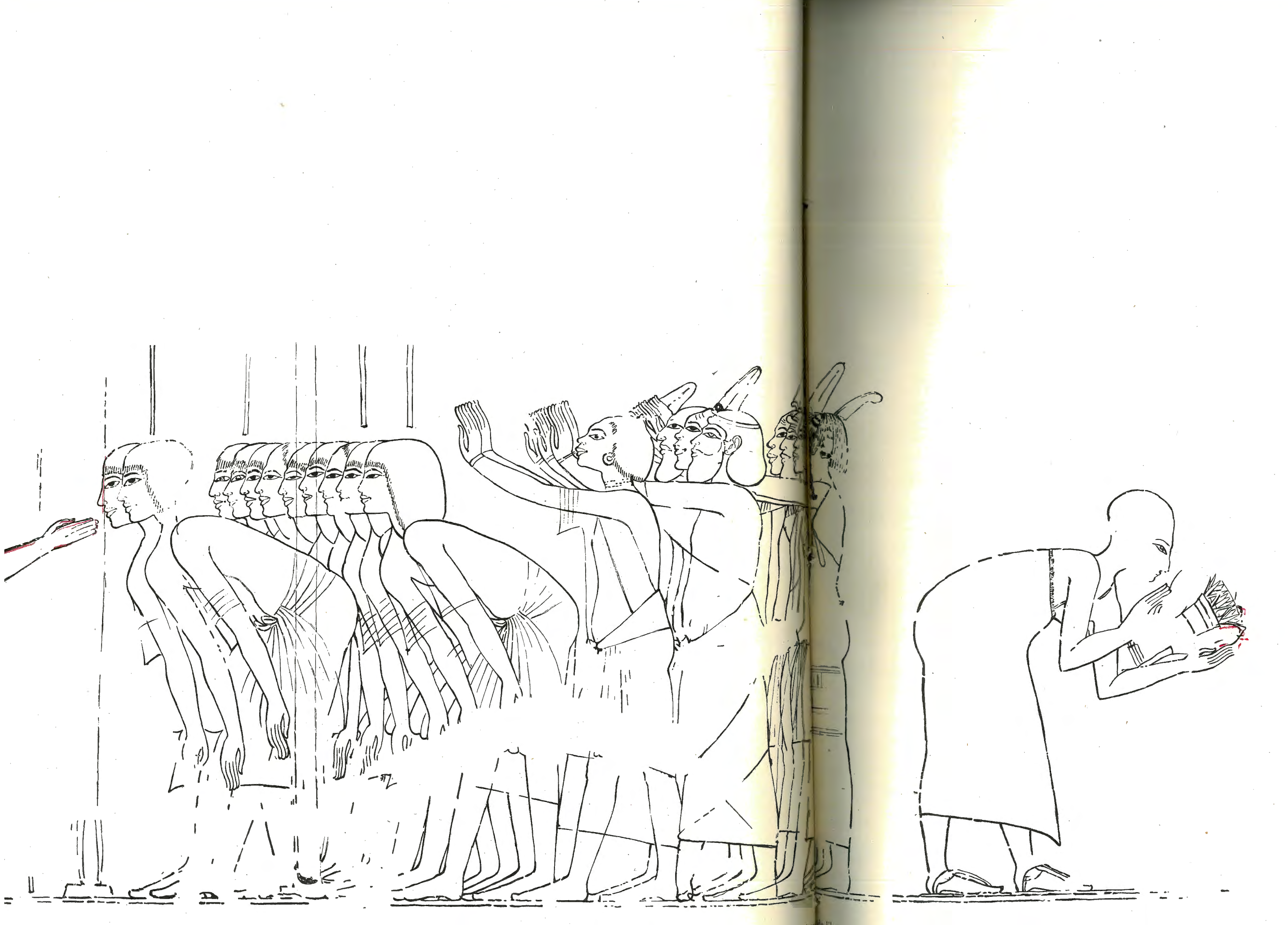
B

Tombe nº 88 : paroi B.

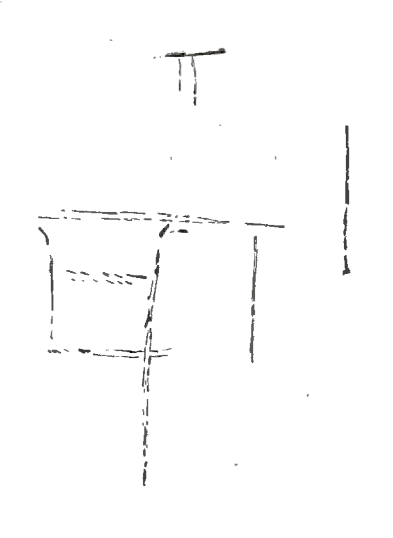


Tombe n° 55 : paroi ouest de l'hypostyle (partie sud).

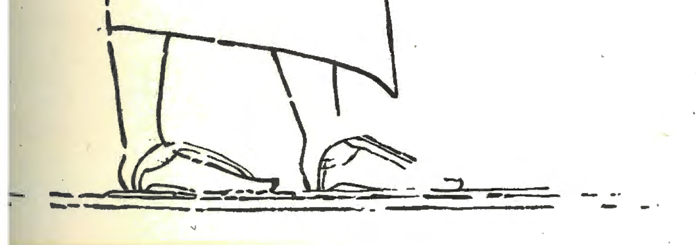
Tombe n° 55 : pa[illegible] de l'hyp[illegible]

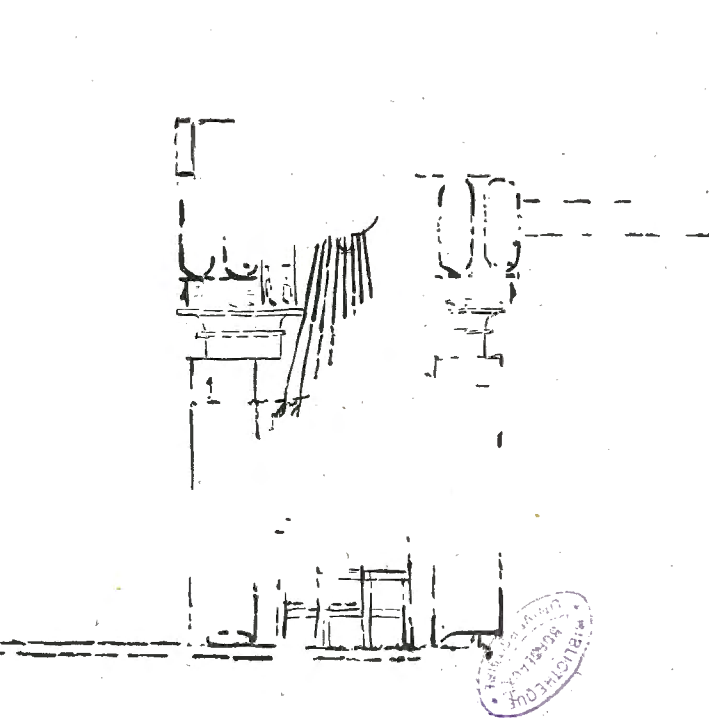


Tombe nº 55 : paroi ouest de l'hypostyle (partie nord).









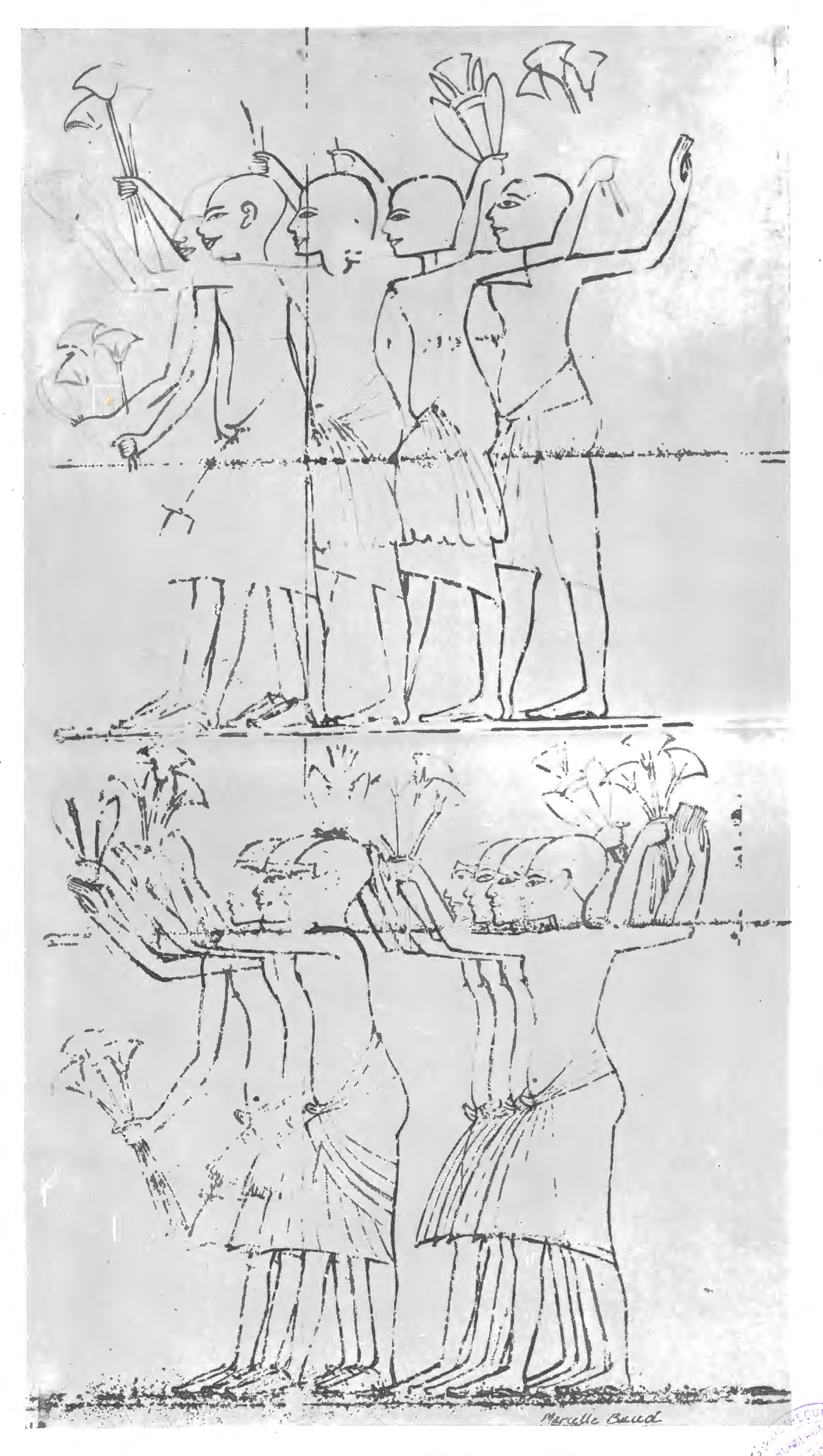
(partie nord).



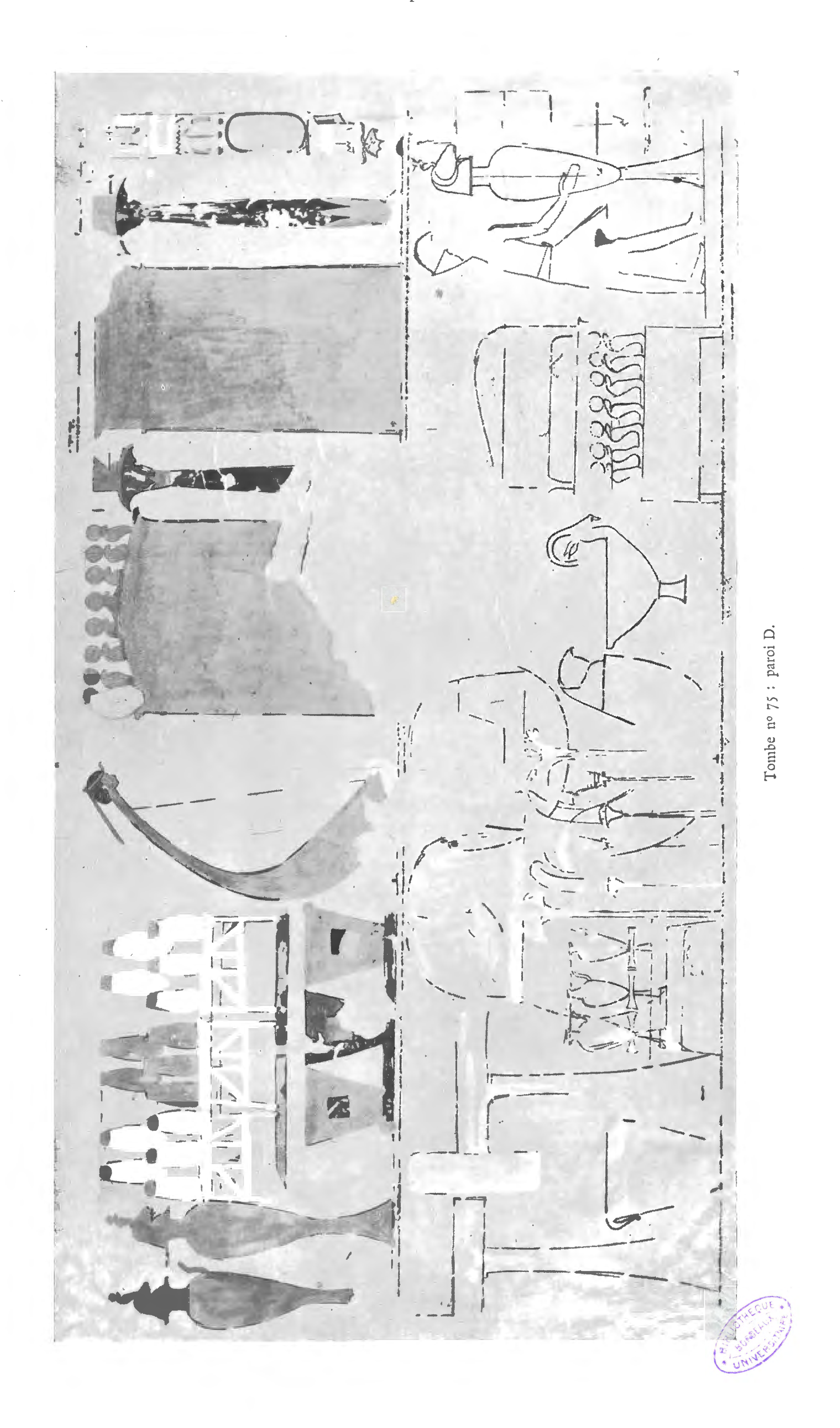
Tombe no 55 : paroi ouest de l'hypostyle (partie nord).



Tombe n° 55 : paroi ouest de l'hypostyle (partie nord).



Tombe n° 55 : paroi ouest de l'hypostyle (partie nord).

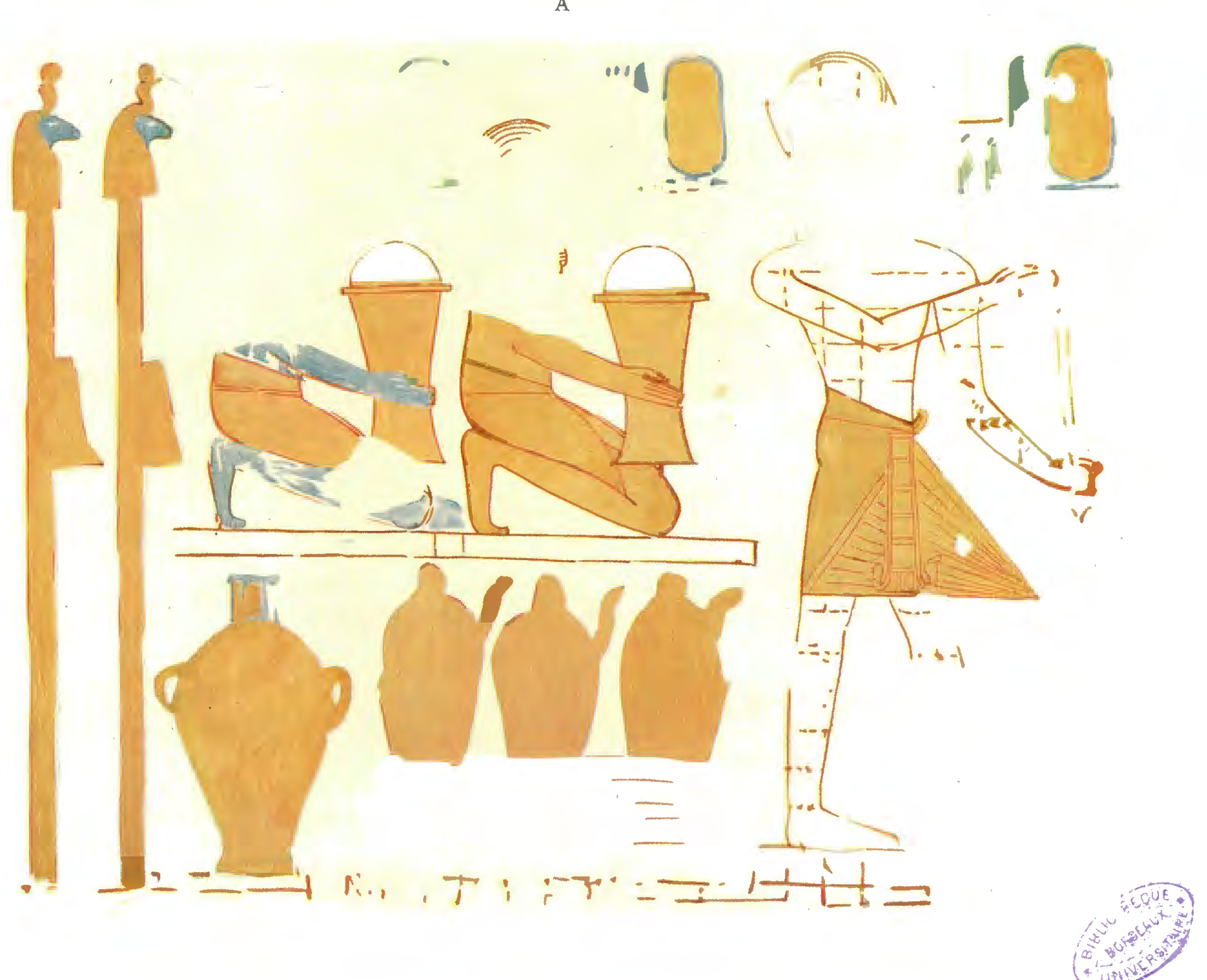


Tombe n° 75 : paroi D.



Tombe n° 75 : frises.

paroi B. paroi D. paroi B'.



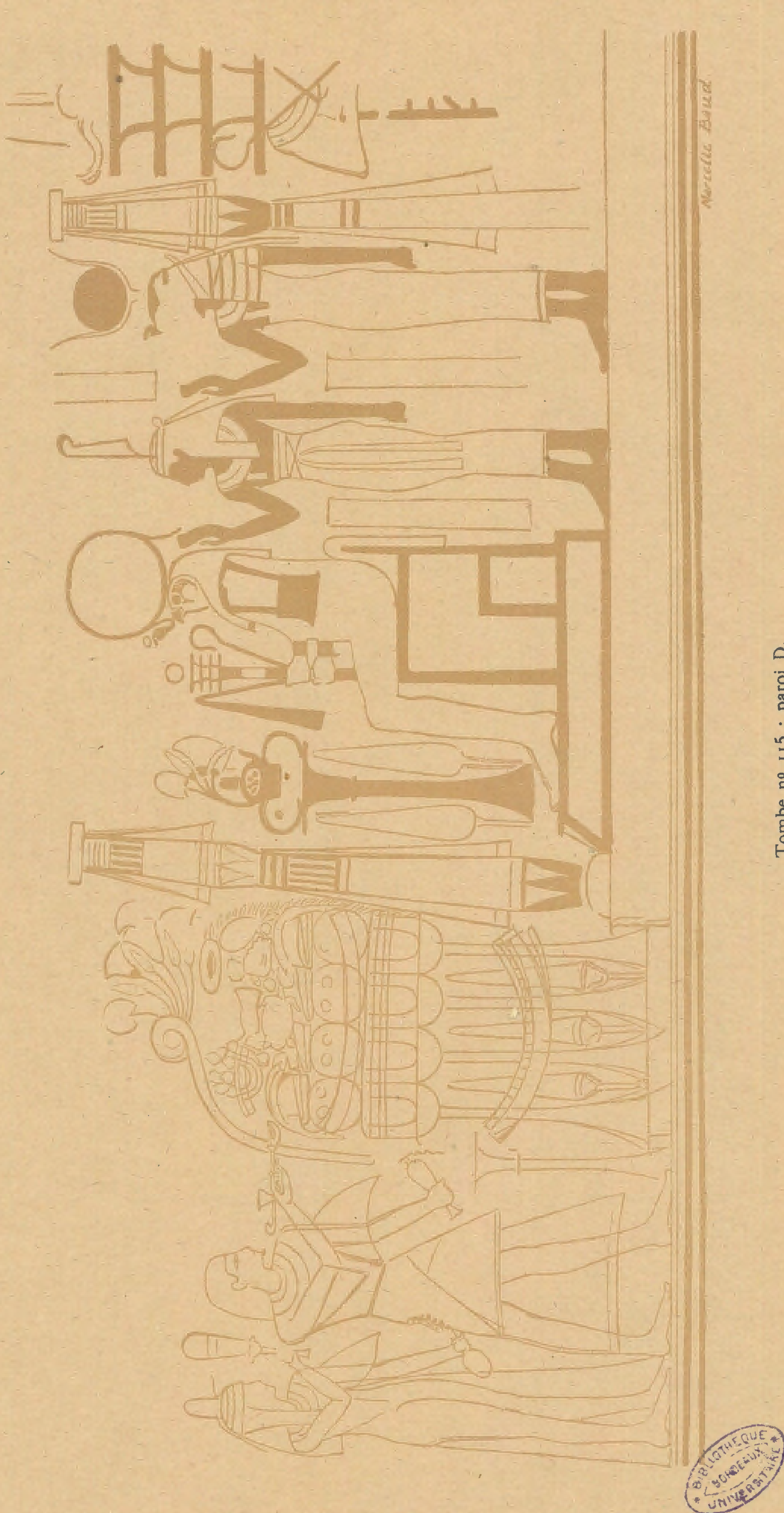
Tombe n° 75 : paroi D.



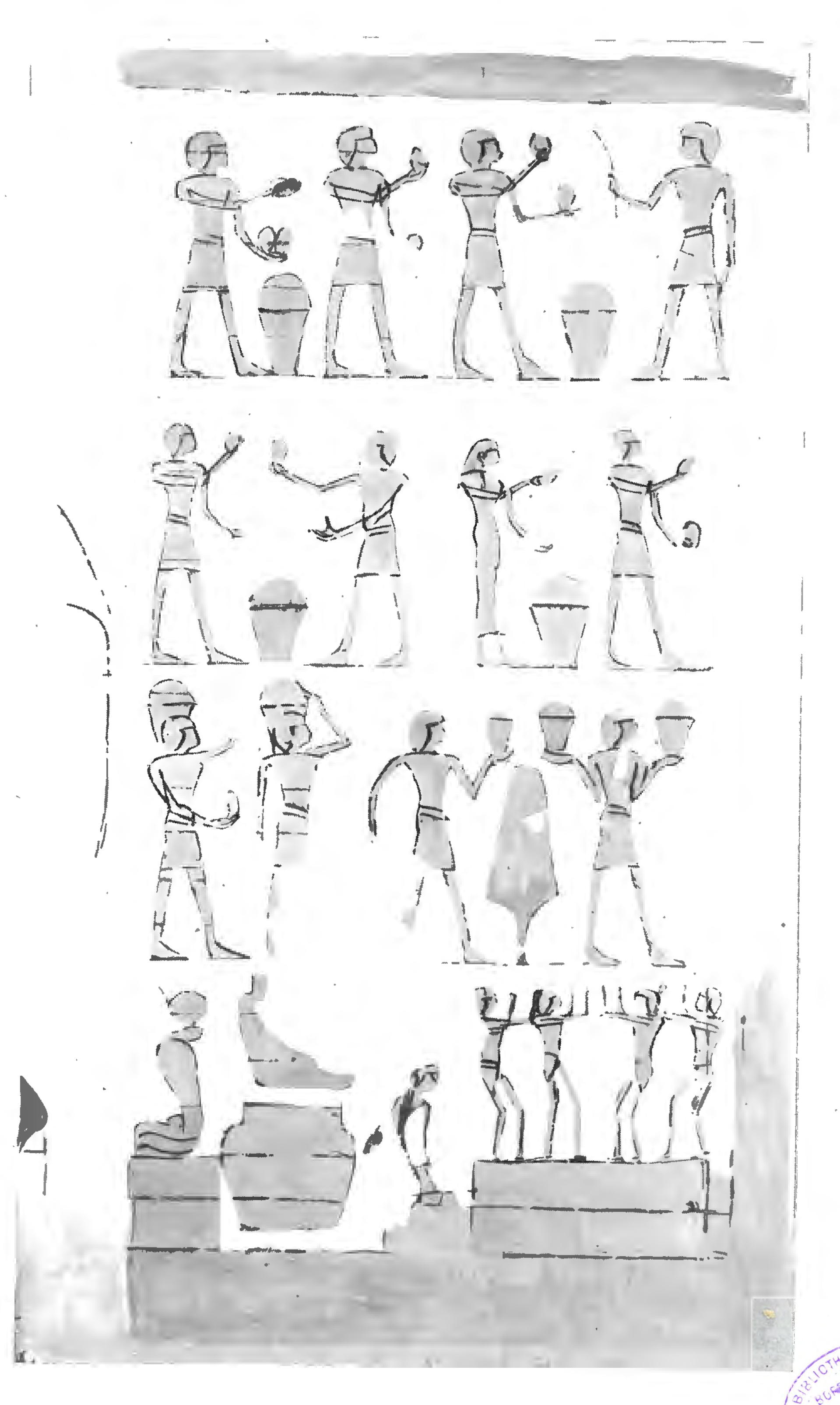
Tombe n° 77 : paroi B.



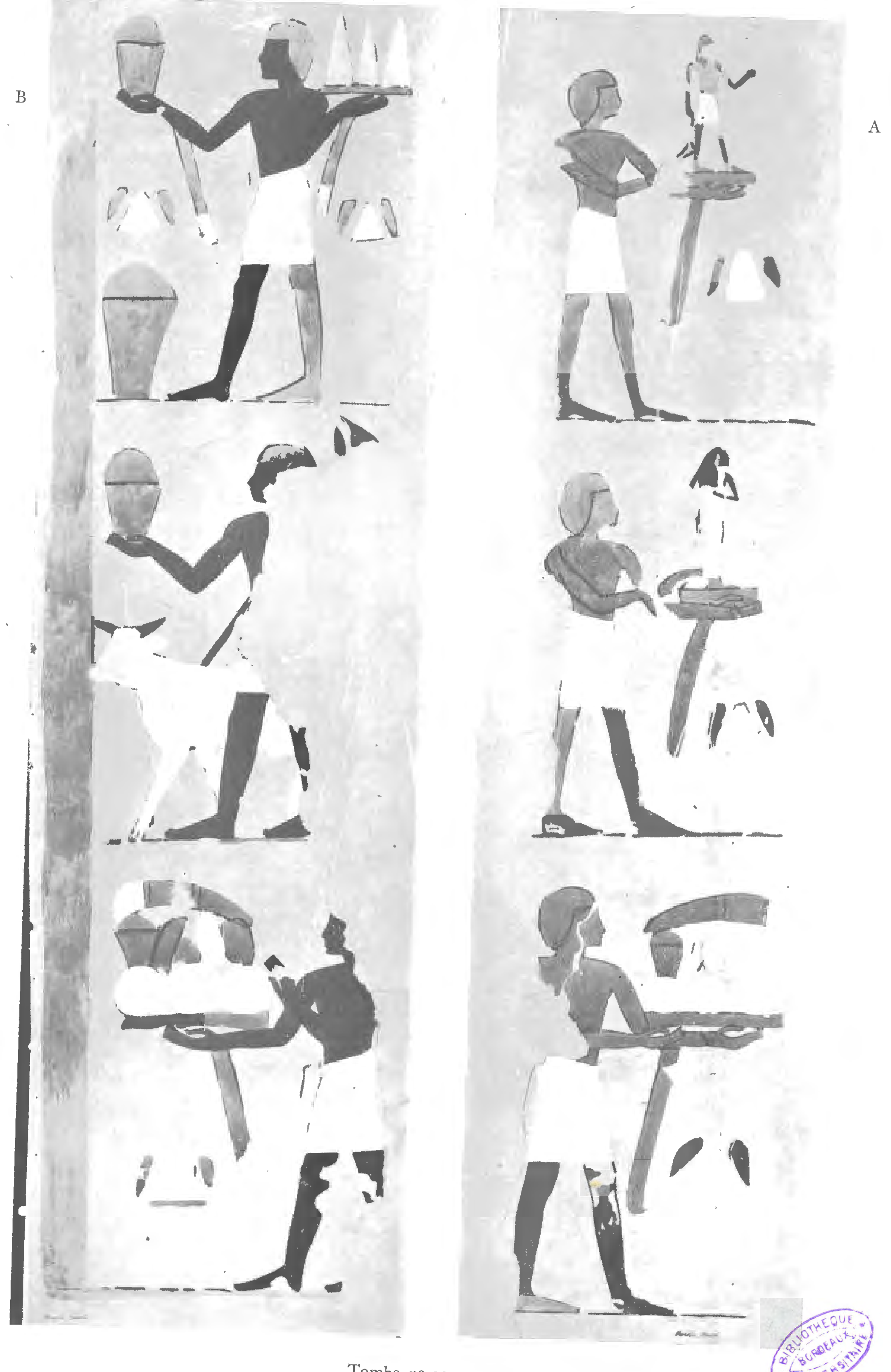
Tombe n° 78 : paroi D'.



Tombe nº 115 : paroi D.



Tombe n° 92 : 2e chambre, paroi D′.



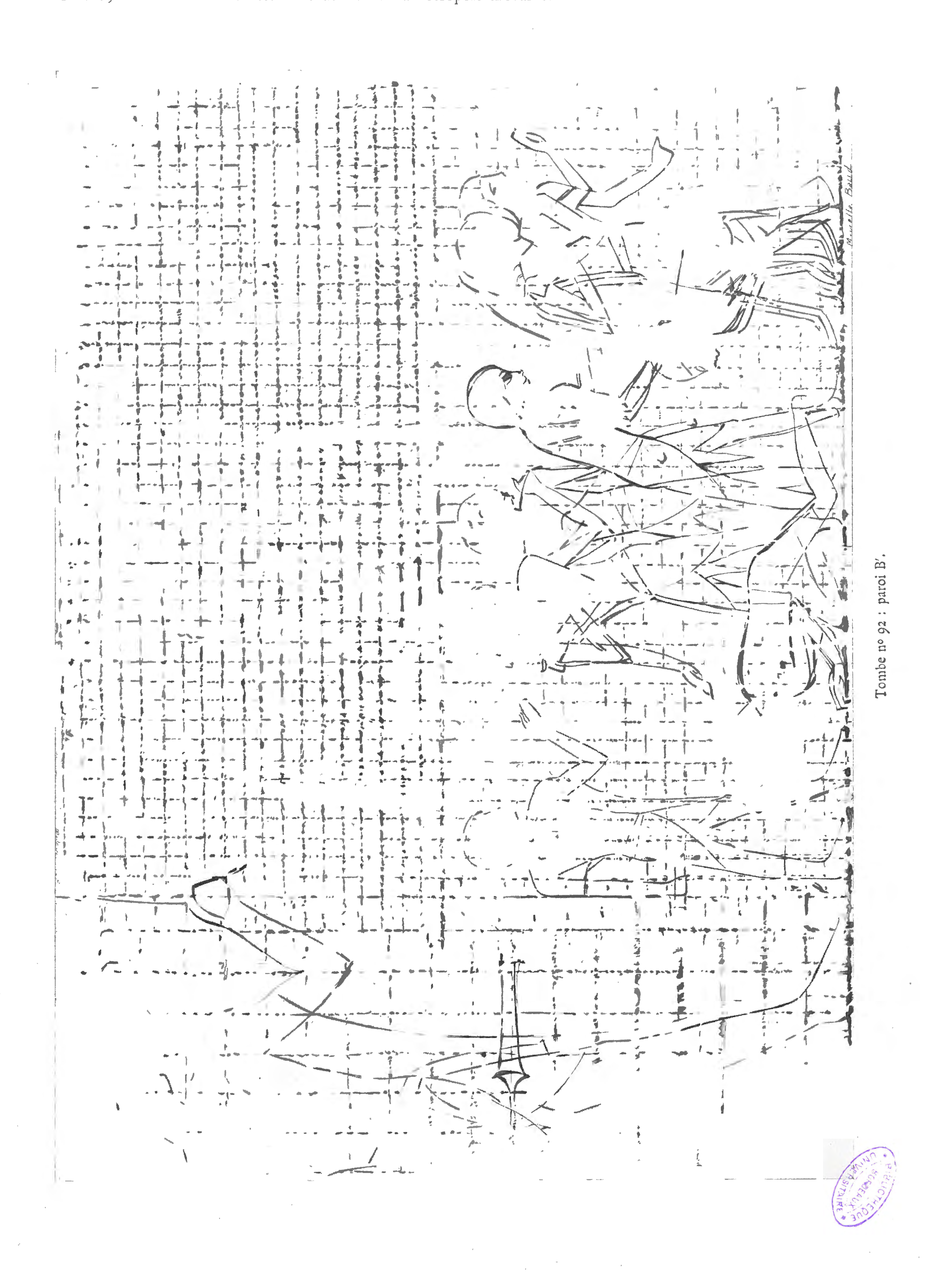
Paroi H'. Tombe nº 92. Paroi H.



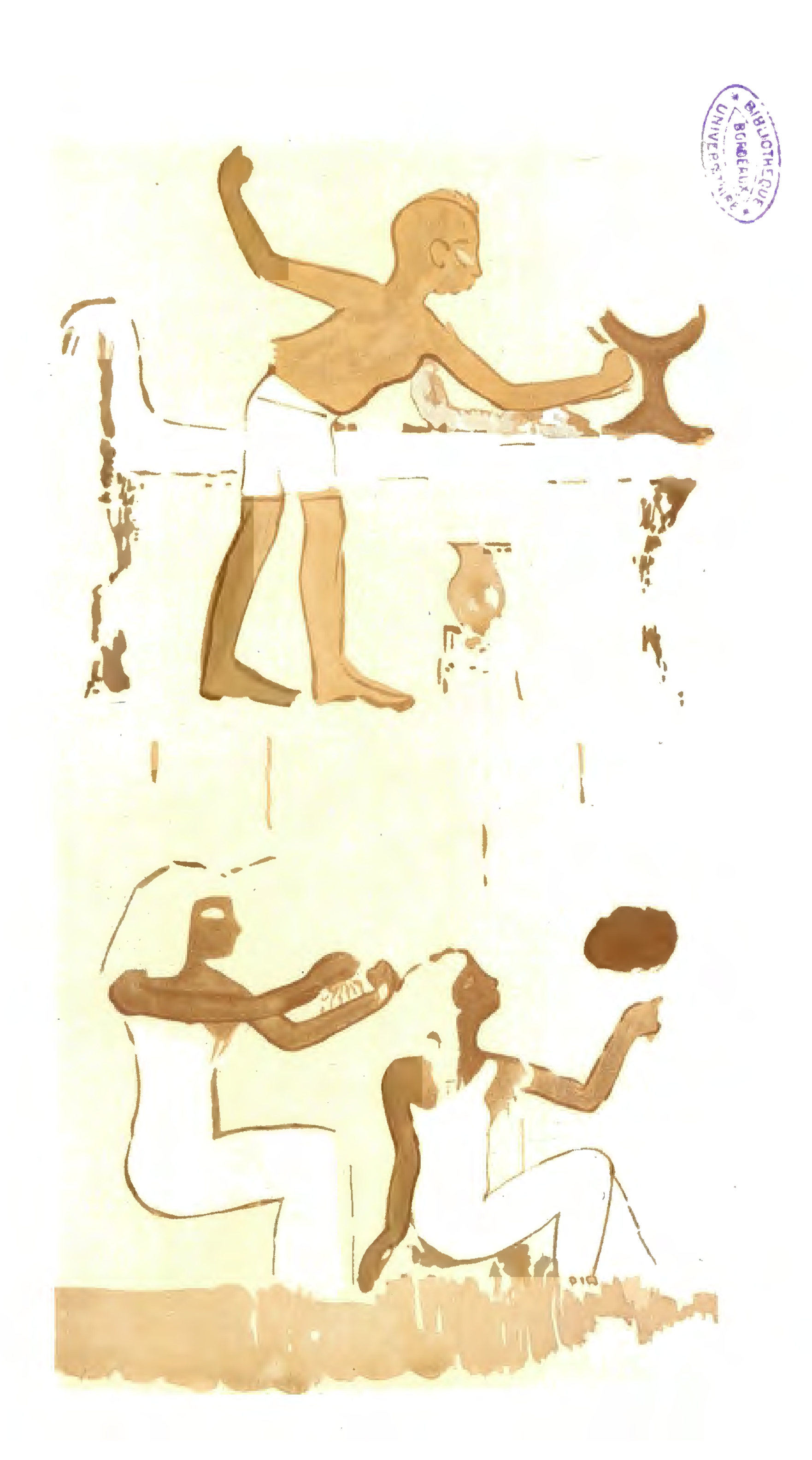
Tombe n° 92 : 2e chambre, paroi D'.



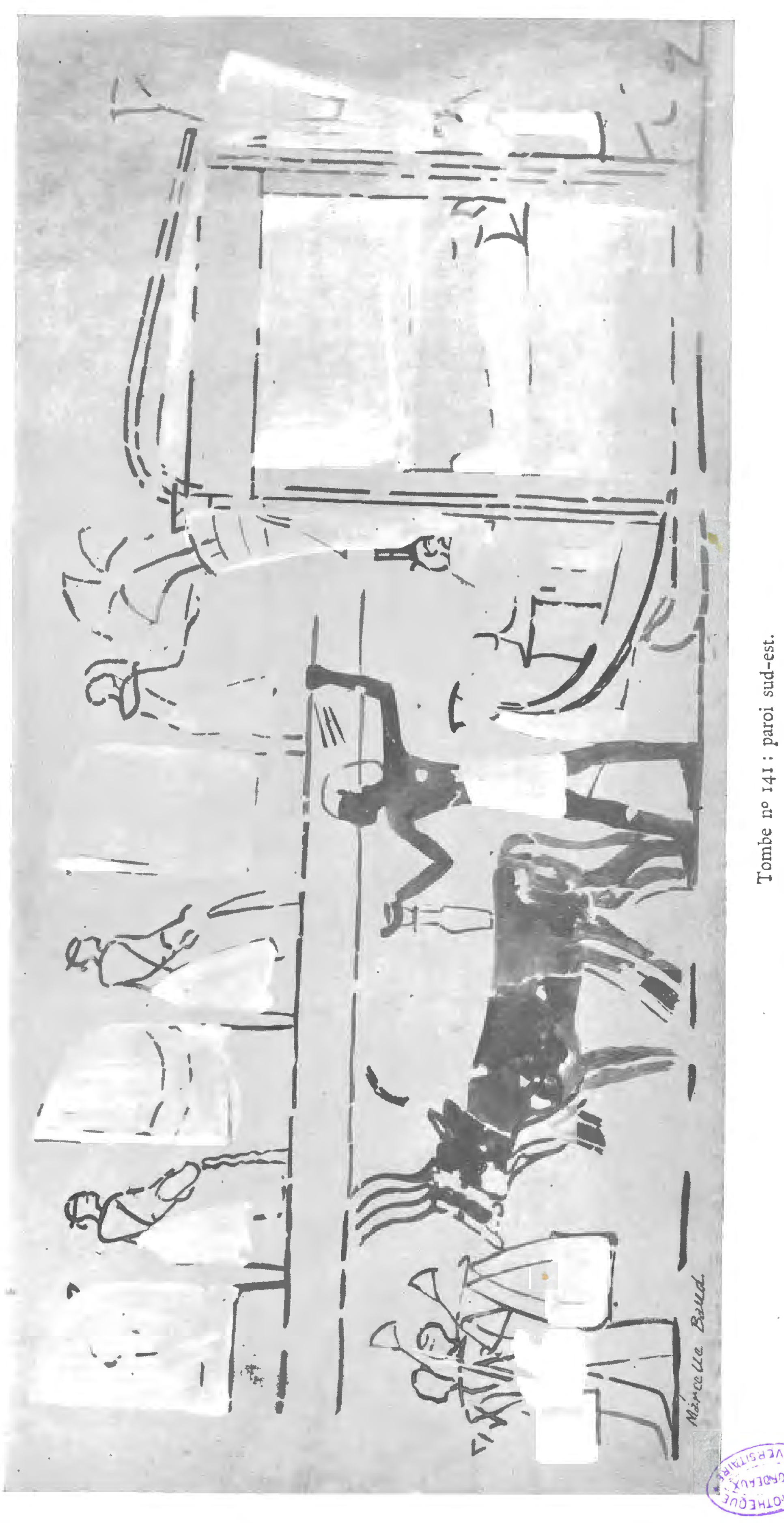
Tombe n° 92 : 2e chambre, paroi B'.



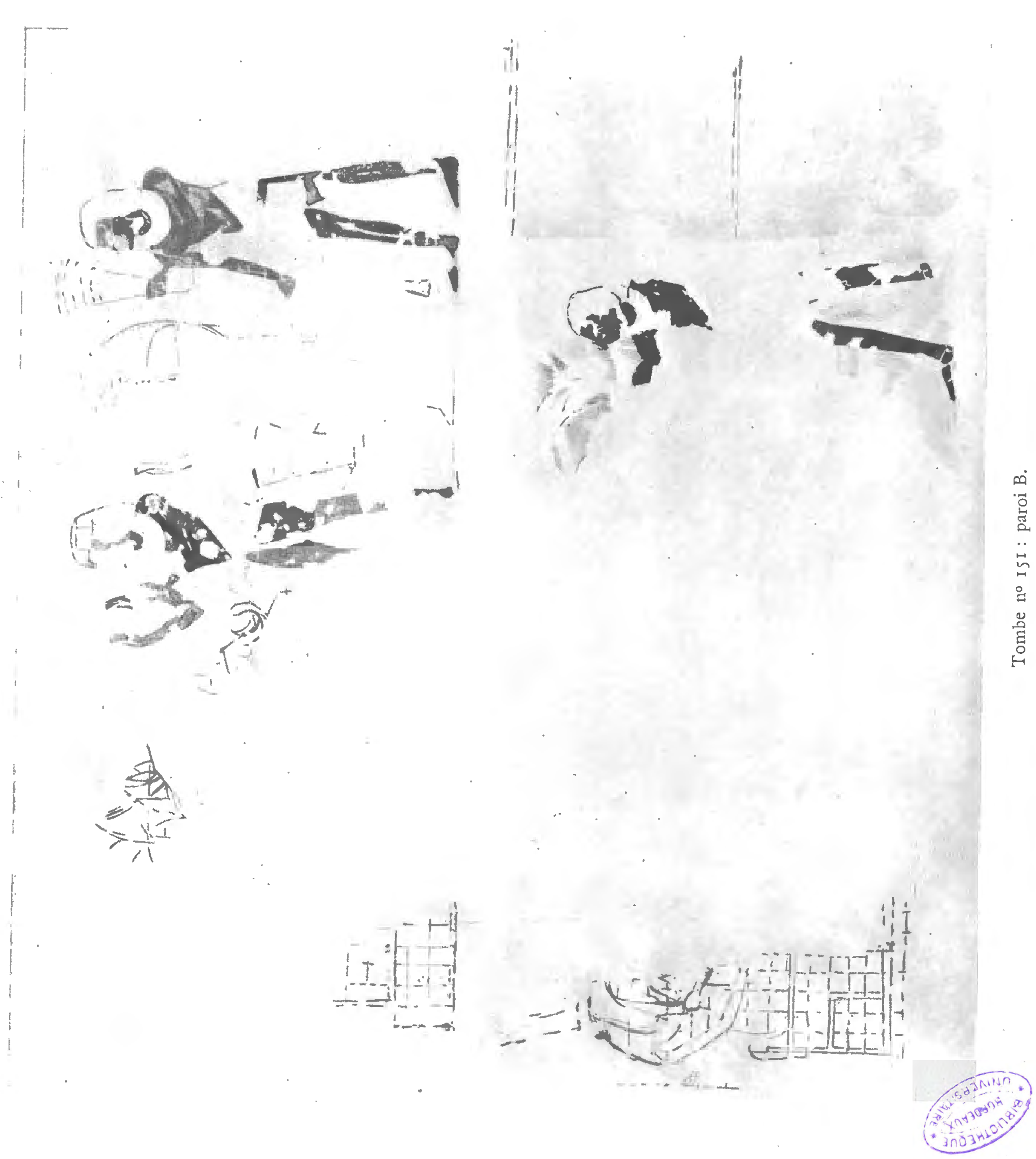
Tombe no 92 : paroi B'.



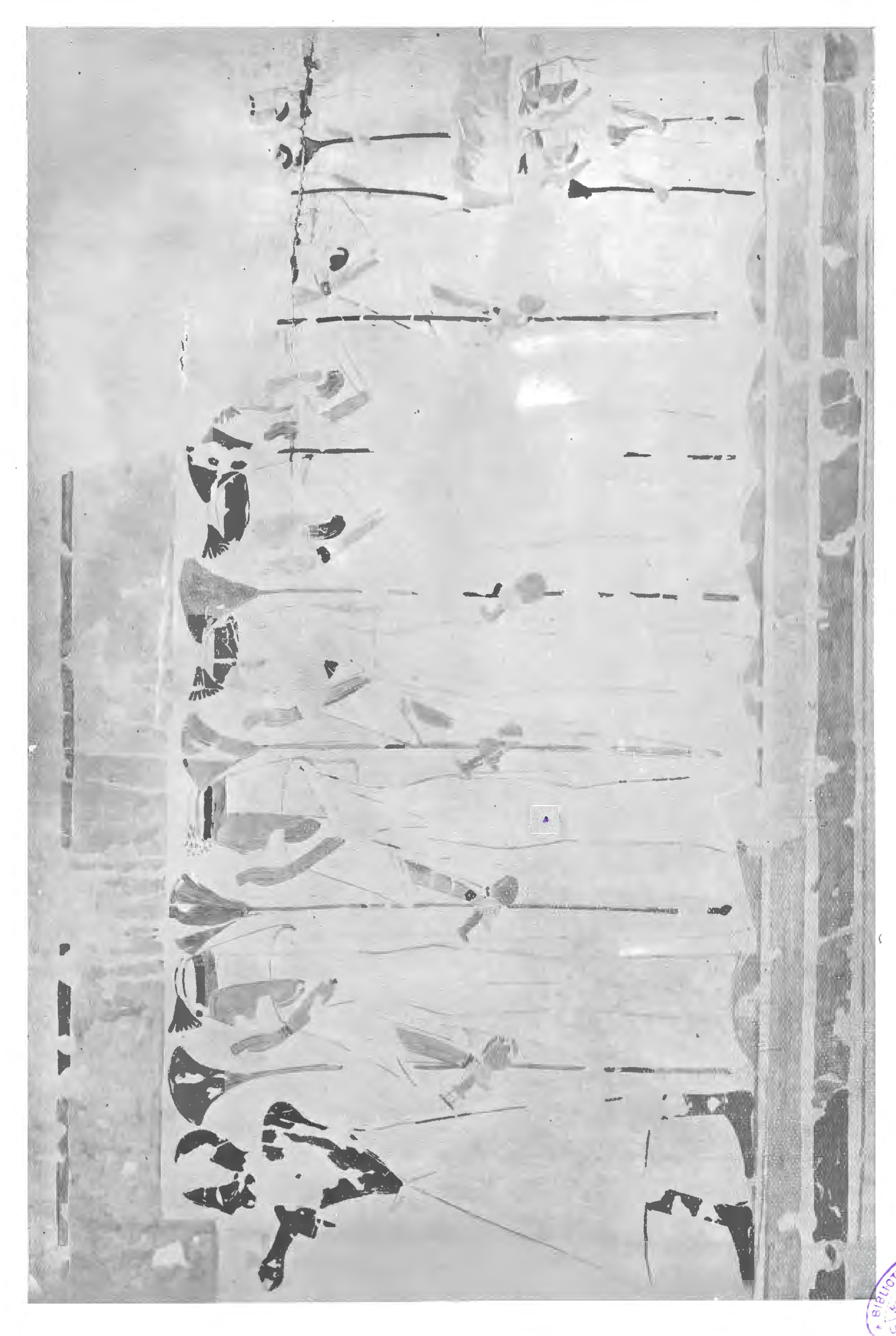
Tombe n° 140 : paroi H'.



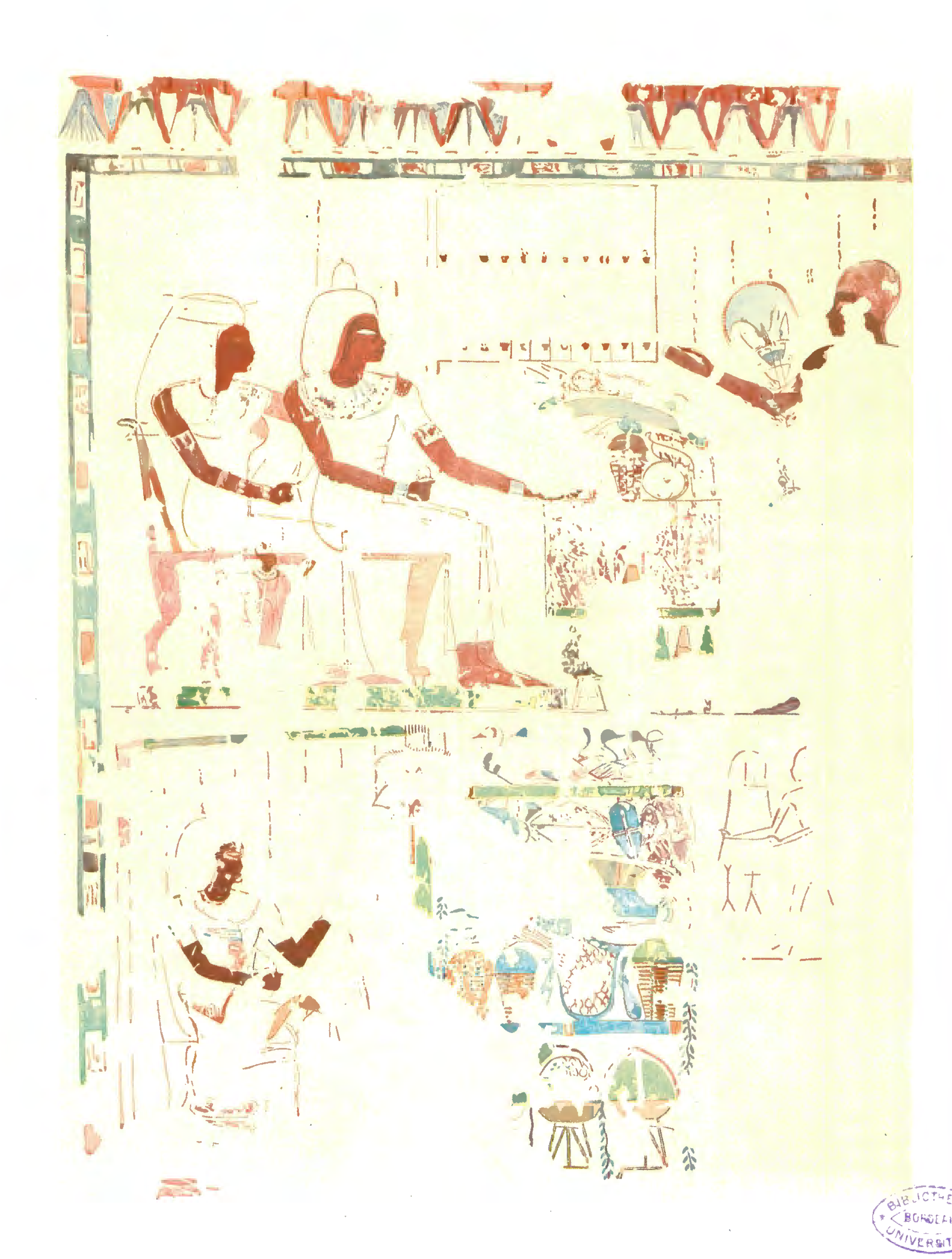
Tombe n° 141 : paroi sud-est.



Tombe n° 151 : paroi B.



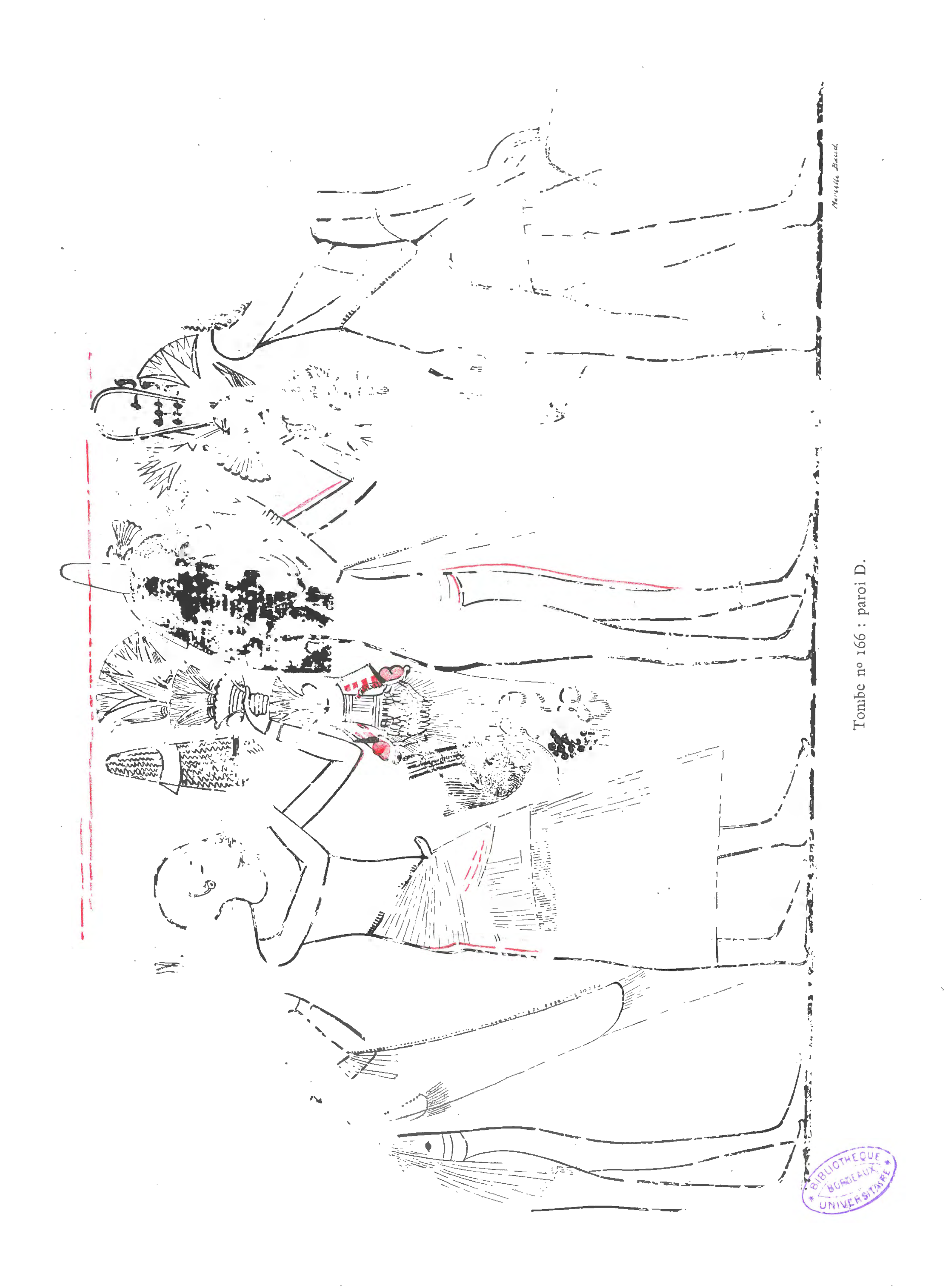
Tombe nº 154 : paroi D'.



Tombe n° 165 : paroi est (partie nord).

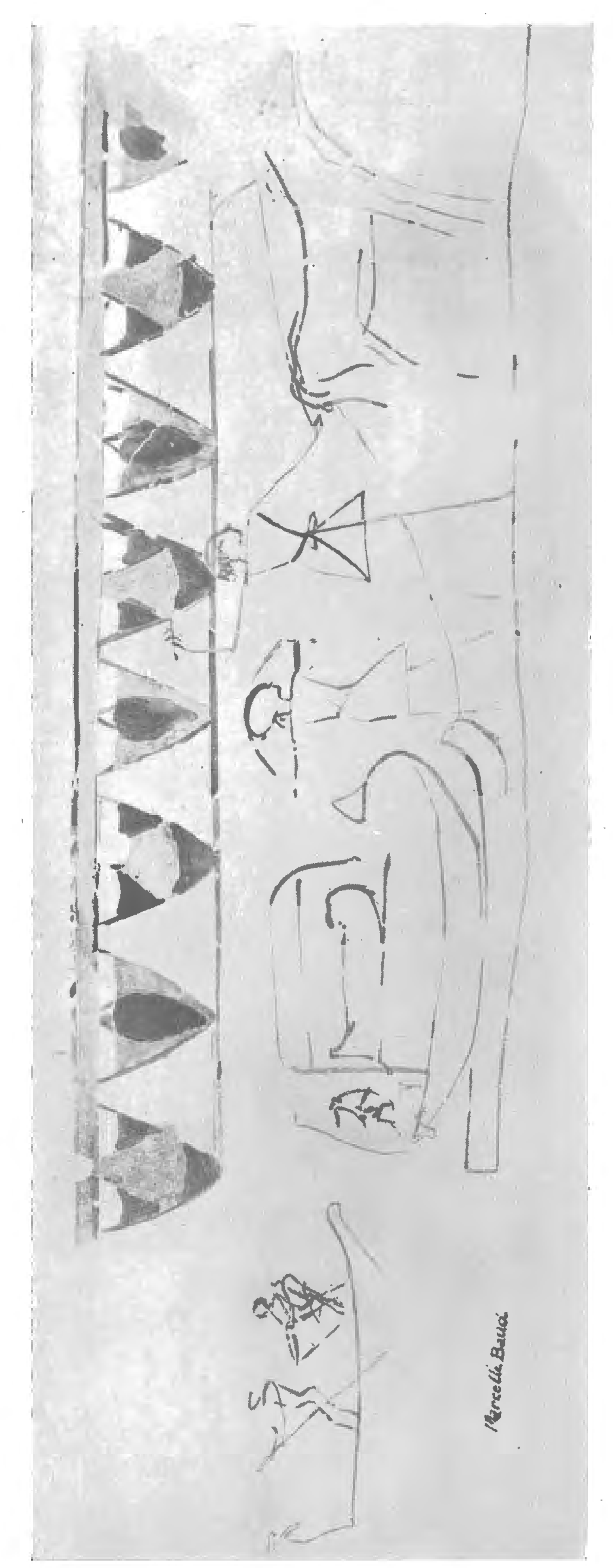


Tombe nº 165 : paroi est (partie sud).



Tombe n° 166 : paroi D.

A

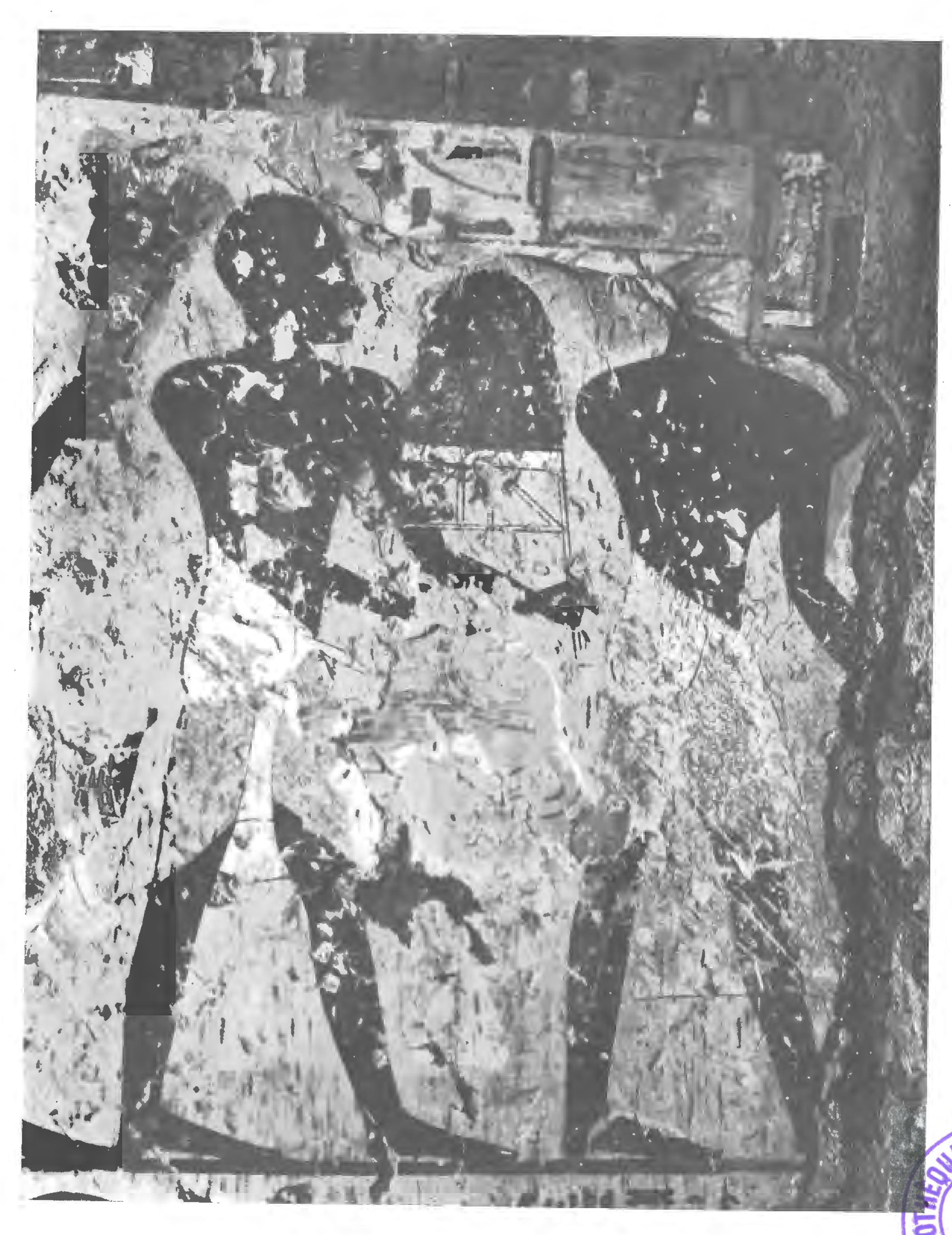


Tombe n° 278 : paroi B (frise, partie nord).

B



Tombe n° 278 : paroi B (frise, partie sud).



Tombe de Menna. L'usurpation en B'.

EN VENTE :

AU CAIRE : chez les principaux libraires et à l'Institut français d'Archéologie orientale, 37, Shareh El-Mounira.

A ALEXANDRIE : à la Librairie I. Moscato et Cie, ancienne librairie L. Schuler, rue Chérif-Pacha, n° 6.

A PARIS : à la Librairie orientaliste Paul Geuthner, 13, rue Jacob;

— chez Fontemoing et Cie, E. de Boccard, successeur, 1, rue de Médicis.

A LEIPZIG : chez Otto Harrassowitz, 14, Querstrasse.